

لجنة التأليف والترجمة والنشر

فنون الأدب

تأليف
ه. ب. تشارلتن

تعريب وشرح
الدكتور زكي نجيب محمود

الطبعة الثانيـــة
١٩٥٩

فهـــرس

مقدمة المعرب

هذا كتاب ألفه هـ . ب . تشارلتن H. B. Charlton أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعة مانشستر بانجلترا ، وسماه « فن الدراسة الأدبية » The Art of Literary study ، وقصد به إلى أوساط القراء الذين لم يتعمقوا فى أصول النقد الأدبى ، ولعلهم لا يريدون أن يتعمقوا فيها ، فهم يقرءون آثار الأدباء من شعر ونثر ليستمتعوا بما يقرءون ؛ فأراد مؤلف الكتاب أن يكون لهؤلاء مرشداً ومعيناً ، وأن يهديهم إلى بغيتهم سواء السبيل ؛ فهو فى الفصل الأول يبين لقارئ الشعر كيف ينبغى له أن يقرأ الشعر لكى يسيغه ويتذوقه . وفى الفصل الثانى يحدد لبعض المصطلحات الأدبية معانيها حتى يكون القارئ أتم دراية بما يقرأ ؛ ثم يبين فى الفصل الثالث لكل فن ميدانه ونطاقه ، ليعرف صاحب الفن ما حدوده ؛ فلا يطغى الشاعر على ما يجب أن يترك للمصور ، ولا كاتب القصة على ميدان الرواية المسرحية وهكذا ؛ وفى الفصل الرابع يوضح لنـــا الكاتب أصول القصة وأوضاعها وشروطها توضيحاً دقيقاً بارعاً . كما يوضح فى الفصل الخامس أصول الرواية المسرحية وشروطها . ولعلنـــا فى هذا العهد

الذى أخذت فيه القصة والمسرحية تلتمسان سبيلهما إلى الظهور فى الأدب العربى أحوج ما نكون إلى هذين الفصلين الأخيرين . فليس من يمشى مكباً على وجهه أهدى ممن يمشى على صراط مستقيم .

ولقد أخذت على نفسى أن أنقل آراء الكاتب نقلا أميناً لا زيادة فيه ولا نقصان ، دون أن ألتزم الترجمة الحرفية ؛ فقد أقف هنا سطراً أو سطرين بل قد أضيف صفحة أو صفحتين — كما فعلت عند الكتابة عن المقالة الأدبية — لأوضح فكرة أخشى أن تكون غامضة على القارئ العربى ، وقد أقتضب هناك سطراً أو سطرين لأجتنب إطناباً ليس فيه كبير غناء . واستبحت لنفسى أن أبدل عنوان الكتاب فجعلته « فنون الأدب » .

وبديهى أن كتاباً فى النقد الأدبى لا بد له أن يسوق الأمثلة والشواهد للبيان والإيضاح . وبديهى كذلك أن من الأمثلة ما يفقد فى الترجمة موضع الاستشهاد بحيث لا تعود له دلالته التى أريد له أن يوضحها . فلم يكن لى بد من التصرف الشديد ؛ فأمثلة حذفتها حذفاً وحاولت جهد المستطاع أن أستبدل بها أخرى من الأدب العربى تدل بعض الدلالة على ما أراد الكاتب أن يوضحه ، وأمثلة آثرت نقلها إلى العربية لأن الترجمة لا تفقدها الفكرة وإن أفقدتها شيئاً من جمال لفظها ؛ ولم أشأ أن أفصل الأمثلة الدخيلة فى هوامش الكتاب ، بل أجريتها

فى سياق الحديث ليخرج القارئ العربى بشىء قريب من الأثر الذى يخرج به قارئ الكتاب فى أصله الإنجليزى .

فإن استطاع هذا الكتاب أن يعين قارئ الأدب على أن يزيد من تقديره لما يقرأ واستمتاعه به فقد أدى رسالته .

والله أسأل أن يسدد خطانا وأن يوفقنا إلى ما نريد .

زكى نجيب محمود

الفصل الأول

الشعر

سل من شئت من أوساط الناس : ما الشعر ؟ يجبك : إنه الكلام المنظوم ؛ لكنى فى هذا الكتاب سأستخدم لفظ الشعر فى معنى لم تألفه الآذان ؛ سأستخدمه لأدلّ به على كلام صدر عن فن ولم يقصد به كاتبه أو قائلهُ أن يضيف بمعانيه إلى ذخيرة العرفان قطرة أو قطرات ؛ سأستخدمه لأدلّ به على كلام يراد به قبل كل شيء أن يكون لقارئه لذة ومتاعا ، وسواء بعد ذلك أكان هذا الكلام نثراً ، كما ترى فى القصص والمقالات والروايات المسرحية ، أم كان الكلام نظما ، كما ترى فى القصائد الغنائية وشعر الملاحم . وما دمتُ قد أطلقتُ لفظ الشعر ليشمل هذا النطاق الواسع الفسيح ، فلا بد لى أن أخرج منه القصائد المنظومة التى تُقصد بها إلى النفع لا إلى المتعة ، كهذه التى تصادفها فى كتب النحو تصوغ لك القواعد فى منظوم لتحتفظ به الذاكرةُ فى غير عسر ولا عناء . فالذى أردتُ أن أستهلّ به الحديث — إذاً — هو أن سمَة الشعر على اختلاف ضروبه أنه لا يرمى إلى نفع ولا يبتغى معرفة وعلما . إنما هو شيء يذاق فيستساغ ؛ ولكن ماذا أريد ؟ إن كان الشعر لا يرمى إلى النفع ، أفيكون معنى هذا

أنه لا ينفع ولا يفيد ؟ أيكون الشعر حقيقا منا بالجهد والعناء ؟ أخليقون نحن أن ننفق فيه من دهرنا شطراً يقصر أو يطول ؟ أيجوز فى هذا العالم الذى يحيط بنا اليوم ، والذى ارتج لزعازع السياسة الهوج ارتجاجاً عنيفاً ، أيجوز لنا إذ نعيش فى عالم اعوجَّتْ فيه قوائم المجتمع وأعوزه الإصلاح ، أن نُزجى من فراغنا وقتاً وأن نبذل من مجهودنا قسطا فى دراسة الشعر ، وإن فراغنا لقليلٌ ، وإن جهدنا لضئيلٌ؟ فإن قال قائل : ولم لا ؟ إن الشعر بَعْدَ العناء متاع برىء لا يضر ولا يؤذى ، أستمتعُ به لاهيا كما يستمتع اللاعبون بالنرد والورق فى أوقات الفراغ ، قلنا أن نجيبه : أواثقٌ أنت أن الشعر ليس بذى ضرٍّ ولا أذى ، ألا يجوز أن يكون الغاوُونَ وحدهم هم الذين يقرءون الشعر ويلهون به ؟ إن الرجل من أوساط الناس إذا ازدرى الشعر فسيجد إلى جانبه إمام الشعراء يؤيده فى قضيته ويشد أزره ، سيجد شيكسبير يُجرى على لسان « هُتْسبير » هذه الأبيات :

قد كنتُ أوثر أن أكون قُطيطةً تصرخ بالمواء
ولا أعدَّ فى قوم يتاجرون بنظم الغناء ،
قد كنتُ أوثر أن أستمع إلى مقبض نحاسىّ يصرُّ فى وعائه وهو يدور
أو إلى عجلةٍ جفَّت تُصلْصلُ حول محورها
فذلك كله لا يصـــيبنى بضراس
كالذى يصيبنى به شعرٌ يحزُّ فيقطع

ولا تَقُلْ إن ذلك « هتسبير » يتحدّث فى سياق روايته ، وليس هو بالرأى يدلى به الشاعر ، فما لاح لأحد خطرُ الشعر كما لاح لشكسبير ؛ انظر إلى « هاملتْ » كيف تردّى — أو قل أرداه الشاعر — فى المهالك لأنه يحمل بين جنبيه نفسا شاعرة ، وينظر إلى الأمور بعين الشاعر ؛ وفى « حلم ليلة فى منتصف الصيف » يسوق الشاعر رأيه فى الشعراء على لسان الحاكم فى أثينا ، فيحشرهم فى زمرة أشباههم : المجانين ومخبولى العاشقين ؛ وعجيبٌ أن يتفق شيخ الشعراء فى رأيه مع شيخ الفلاسفة : أفلاطون ! جاءك أن هذا الفيلسوف فى « جمهوريته » التى يصوّر فيها دولةً مثلى ، قد انتهى إلى ضرورة إخراج هذه الطائفة الخطيرة من حظيرة المجتمع : طائفة الشعراء ؛ فهم عنده خطر على الدولة من أى ناحية أتيتهم ، هم خطر على الناشئة إن قُصدَ بشعرهم إلى تربية الناشئة ، وهم خطر على الأخلاق إن اتخِذتْ أوضاعُهم مثلا أعلى للأخلاق ، وهم فوق ذلك خطر على التفكير إن وُضِعت أقوالُهم أمام العقول نماذجَ تُحتذى ؛ وإن كان ذلك كذلك فما بقاؤهم فى جماعة تنشد لنفسها الكمال ؟

فإن كان هذا رأى أئمة الفكر فى الشعر ، فلا ينبغى أن تنال منا سورة الغضب ، إذ نصادف بين أوساط الناس من يزدرى الشعر ولا يراه جديراً بما يُنفقُ فيه من وقت ومجهود . وحريٌّ بنا ألا نطالبه بما يؤيد زرايته ؛ فعلينا نحن — أنصار الشعراء — أن نقيم الدليل على قيمته ، فالبيِّنةُ على من ادّعى .

ولما كان الحكم على الشيء فرعاً عن تصوره — إذ لا نستطيع أن نجزم بشيء عن الشعر دون أن نعرف حقيقته وطبيعته — كان لا بد لنا أن نعاود السؤال من جديد : ما الشعر ؟ ههنا تجد إجابات عدة ، منها ما يقف بك عند السطح ، ومنها ما يعمق حتى يضعك فى مشكلات ميتافيزيقية قد لا يكون لك بها قِبلٌ . فلئن أقنَعتْ هذه الإجاباتُ العميقةُ الفلاسفةَ والعلماء فلسنا نريد اليوم أن نكون من هؤلاء ولا أولئك . ويقنعنا أن نقف مع أوساط الناس حتى نستطيع الفهمَ والإفهام ، فنكتفى من الحلول بأيسرها ومن الأمور بظواهرها ذات المأخذ القريب ؛ فالشعر عندنا هو كلام يصنعه ويؤلف بينه الشعراء ؛ وإن كان صناعةً وتأليفاً فمِمَّ يُصنع ، ومن أى مادة يتألف ؟ ههنا أيضاً تصدمك إجاباتٌ تضرب من الأمور فى أعماقها ، فتزعم لك أن الشعر مؤلف من أحلام سرمدية خالدة ، أو أنه نفثات تزفر بها القلوب ؛ لكننا سنقف مع أوساط الناس مرة أخرى ، فلا نرضى عن مثل هذا القول المبهم ؛ وعندنا أن الشعر مؤلف من ألفاظ ، ومن ألفاظ فقط ، كما تتألف سائر ضروب الكلام ، فكل ما للشعر من سحر يفتن القلوب ، إنما هو سحر صادر عن الألفاظ ، والألفاظ وحدها .

إذاً فما هى الألفاظ ؟ فما سمعتُ قبل اليوم أن السحر والفتنة من خصائصها . وأفتَحُ المعجم لأعلم ما « اللفظ » فإذا هو « صوت أو مجموعة أصوات تواضع الناس على أن تكون جزءاً من الحديث

لتنقل بينهم فكرة من الأفكار » . كلا ، لا تحدد نفسك بأوضاع المعاجم ، فللألفاظ مهمةٌ أخرى غير هذه التى يعرفها لنا المعجم ، بل ليس ما يعرّف به المعجم « اللفظ » إلا أقل جوانب اللفظ شأناً ؛ فمن ألفاظ اللغة طائفة قليلة جداً مهمتها أن تنقل الأفكار بين الناس ثم تقف عند هذا الحد لا تَعدوه . فالكثرة الغالبة من الألفاظ مُثقَلَةٌ بأشياء غير الفكرة التى تحملها ، مثقلة إلى جانب الأفكار بما لا يقع تحت حصر من المشاعر والصور . خذ لذلك مثلا لفظة « أم » ، فهى عند المعجم دالةٌ على فكرة مجردة لوالدة مجردة ، لا تستطيع أن تصورها لنفسك فى « أم » من لحم ودم ، فتقف إزاء المعنى المعجمى جامد العاطفة بارد الشعور ، لأنه لا يعطيك إلا شبحاً خافتاً لأم تصلح لكل إنسان ، وهى لهذا نفسه لا تصلح أمًّا لإنسان ؛ لكنك إذ تستخدم فى حياتك الخاصة لفظ « الأم » تجده فى ذهنك كائناً حيا . وترى هذا الهيكل البارد الذى قدّمه إليك المعجمُ منذ حين قد انتفض فى قلبك نابضا يتدفق عاطفة ويفيض شعوراً ؛ « ففكرة » الأم لم تَعُدْ فكرةً وكفى ، بل نُفِثَتْ فيها الحياة ، فخلقت بذلك خلقا جديدا من العدم أو ما يشبه العدم . ندع المعجم وشأنه فى تعريف الأم بالوالدة . أما أنت وأما أنا فى حياتنا اليومية فالأم تعنى عندنا إنسانة بعينها تحيط بها هالة وضّاءة من ذكريات الطفولة ، وترمز إلى ما شاهدناه فى أيامنا الأولى من أماكن وأحداث ، وتفيض على وجودنا وكياننا سيًّالا دافقا من المشاعر الحية ؛ هذا مثال

واحد من ألفاظ اللغة بأسرها ، فهي في المعجم جثث هوامد ، وهياكل جامدة ليس بها حراك لأنها خاوية من اللحم والدم ، هي رموز لأفكار . أما إن سلكنا اللفظ في الحديث فقد أضحى جزءاً حيا من مجرى الحياة أو إن شئت فقل إنه بات قطعة من الحياة نفسها يكسوها اللحم وتجرى فيها الدماء ، وما لحمها ودماؤها إلا الصور والمشاعر التي تحركها في الأذهان وتثيرها في حبات القلوب ، وهذه المشاعر وتلك الصور جزء من معانيها ، لأن ذلك هو ما تعنيه بالقياس إلينا .

ليست الألفاظ — إذاً — أدوات نستعين بها على الحياة ، ولكنها في ذاتها جزء من الحياة . بل إن الألفاظ حية أبداً لا تعرف الموت ، وما ماتت إلا على صفحات المعجم ؛ فجامع المعجم يحـــدد لك معنى اللفظ تحديداً قاطعاً ، ويحسب أنه بذلك قد حنَّطها وخلَّفها مضمونة من العبث في صندوق من زجاج . فما يروعه — وقد مضى على معجمه عشرون عاماً — إلا أن يرى سواه قد اضطلع بجمع معجم آخر ، لأن الألفاظ التي ماتت و « حنَّطها » قد دبت فيها الحياة وهو لا يدرى ، فطرأ عليها ما يطرأ على الكائنات الحية جميعاً من تغير وتحول ؛ ومن هنا مسّت الحاجة إلى معجم جديد . ومن ذا يريد لنفسه أن يقرأ عن فلان أنه ذهب في « سيارة » إلى داره ، فيخامره الشك أن تكون السيارة المقصودة قافلة من الإبل لأن ذلك ما يريده لنا المعجم؟ الألفاظ كائنات حية تولد وتنمو وتتغير وتفنى كسائر الكائنات الحية ؛ ومنها

ما يبلغ فيه التحول حداً بعيداً بحيث يصبح من المعنى السابق كالنقيض من نقيضه ؛ ونسوق لهذا مثالا كلمة انجليزية هي « تُورى » Tory ، فقد ظلت تعنى حتى سنة ١٦٨٠ مارقا سفاكا ؛ ثم أخـــذت تتحول رويدا رويدا حتى باتت تطلق اليوم على أكثر الناس احتراما وأشدهم رعاية للقانون وللنظام . ألست ترى إلى الفلاسفة يشكون مرّ الشكوى أن ألفاظ اللغة لا تُذْعِنُ لهم ولا تستقر فى أيديهم ، فما تنفكُّ قُلَّباً حُوَّلا وهم يريدونها ثابتة جامدة لتصلح للتعبير عن أفكارهم المجردة التى تتصف بالدوام والثبوت؟ الفيلسوف فى حقيقة الأمر لا ينشد ضالته فى ألفاظ اللغة لأنها لا تسعفه فى مسايرة أفكاره، فهى متغيرة تغير المادة الحية وأفكاره ثابتة لأنها مجردة عن المادة ؛ إنه يريد رموزاً تعبر له عن آرائه العارية الخالصة ، لأن الرأى الخالص العارى لم يخلق للألفاظ ولم تخلق له الألفاظ ، إذ هى تحمل فى تضاعيفها إلى جانب الفكرة المجردة الخالصة عدداً يقل أو يكثر من الذكريات والعواطف والمشاعر ، وكلها شراكٌ وفخاخٌ يخشاها الفيلسوف لأن فكرته إفرازٌ عقلى خالص لا تشوبه شائبة من عاطفة أو شعور ؛ فإن أراد الرياضى — مثلا — أن يحدد العلاقة المجردة بين ضلعى مثلث تساوت ساقاه، فهو لا يريد لعاطفته أن تتدخل فى مجرى تفكيره ليتحزب لضلع دون ضلع ، ولا يحب لعينيه أن تُفتتنا بجانب وتنفرا من جانب ؛ ولذلك تراه لا يطلق على أضلاع مثلثه ألفاظاً خشية أن تحمل اللفظة أكثر مما يراد لها أن تحمل ، وهو يتحوط للأمر ويميز

الأضلاع برموز تحددها ولا تضيف إلى ذلك التحديد شيئا آخر ، فيقول عن هذا «ا ب» وعن ذاك «ا حـ» . وحينما استطاع الفيلسوف أن يصطنع من الرموز ما اصطنعه اقليدس فى الهندسة ، سارع إلى ذلك فرحاً مغتبطاً ، لأن الرموز مؤتمنة على نقل المعانى المحدودة البينة ، فهى ميتة لا حياة فيها . أما ألفاظ اللغة الحية فأداة خطيرة فى نقل المعانى ، إن أردت لمعانيك تحديداً لا يعرف الغموض وثباتاً لا يقبل التغير .

ولا تحسبنَّ أننا وحدنا قد احتكرنا لأنفسنا الحق فى نفخ الحياة السارية فى ألفاظ اللغة بما ندسُّه فيها من تجارب حياتنا ؛ فقد تداول أسلافنا هذه الألفاظ ، وكان كل إنسان فى كل مرة يستخدم فيها لفظاً من الألفاظ يبث فى ثناياها شيئا من المعنى ، فكلما أمعنت الكلمةُ فى القِدَم ، أو كلما ازدادت الكلمة تداولا ، كانت أثقل شحنة بتجارب الناس فى حيواتهم ، أو بعبارة أخرى كانت أملأ بحياة الذين اتخذوها أداة للتعبير عما فى نفوسهم . هكذا تُفعَمُ اللفظة بالحياة كما عاشها الناس ، تتداولها الأجيال المتعاقبة ، فيَتَقَطَّرُ فيها كلّ جيل تجاربه الخاصة من حياته الخاصة ؛ وكأنما يتخذ من الفكرة الكامنة فى حنايا اللفظة مِشجَباً يعلق عليه هذه التجارب التى بثّها إياها . أتظن — مثلا — أن «الناقة» تعنى لساكن البادية ما تعنيه لساكن الحضر ؟ أكانت تثير كلمة «الحرية» عند المصريين القدماء ما تثيره فينا اليوم ؟ أم ترى أن الألفاظ تختلف خلاءً وامتلاءً باختلاف الظروف ؟ لقد كانت كلمة «الجبال» عند أهل القرن

الثامن عشر من الإنجليز تعنى هضبة ناهضة على صدر الأرض يضطرب لها خطّ الأفق فيضطرب فى إثره قلبُ المسافر المسكين ، فلا يظل على بِشره ورجائه ، إذ ربما اعترضته فى طريقه فألزمته أن يجاهد لاهثا فى صعودها وهبوطها . لكن « الجبال » تبدلت عند أهل القرن التاسع عشر ، فأصبحت محاريب الطبيعة الشامخة بأنفها إلى السماء ، وباتت مهبط الوحى وملاذ المكروب بجمالها الفتان . وكان « الدكتور جونسن » هو الذى طبع الكلمة فى القرن الثامن عشر بطابعه ووسمها بميسم تجاربه فجاءت من البشاعة بما رأيت . وكان « وِرْدِزْوِرْث » هو الذى نفث فى الجبال سحرها فى القرن التاسع عشر فأصبحت بفضله مُجتلًى للفن والجمال .

فليست اللفظة إذاً رمزاً يشير إلى فكرة ومعنى فحسب ، بل هى نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية ، وبُثَّت فى اللفظة فزادت معناها خصباً وحياة ، فإن رأيت رجلا غنياً بألفاظه فاعلم أنه لذلك أوسع حياة من سواه ، وإن رأيت رجلا قديراً على استخراج المعانى من ألفاظها فاعلم أنه أيضاً أعمق حياة من سواه . وأول طابع يميز الشاعر من سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عدداً من المعانى يعجز عن استخراجه سائر الناس . للألفاظ تأثير عجيب فى الشاعر ؛ فهى تتفجر فى نفسه كأنها القنبلة المشحونة ، فتخرج كل ما تحويه فى جوفها من صور ومشاعر وتجارب ؛ أعنى أنها تنحلّ فى نفس الشاعر فتُخرج مكنونها الذى اختزنته على مر الدهور ؛ فكل لفظة عند الشاعر مستقلة

بوجودها متميزة بشخصيتها تختلف عن كل لفظة أخرى فى خصائصها وسماتها ؛ ولنضرب لذلك مثالا يوضح ما نريد : لقد رووا أن الخنساء سمعت فى عكاظ حسان بن ثابت يقول :

لنا الجفنات الغُرُّ يلمعن بالضُّحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دَما
ولدنا بنى العنقاء وابنىْ محرّق فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابْنما

فقالت الخنساء فى نقده : ضَعَّفتَ افتخارك وأنزرته فى ثمانية مواضع . قال : وكيف ؟

قالت قلت : « لنا الجفنات » والجفنات ما دون العشر فقللت العدد ، ولو قلت « الجفان » لكان أكثر ؛ وقلت « الغر » والغرة البياض فى الجبهة ، ولو قلت « البيض » لكان أكثر اتساعا ؛ وقلت « يلمعن » واللمع شيء يأتى بعد الشيء ، ولو قلت « يشرقن » لكان أكثر لأن الإشراق أدوم من اللمعان ؛ وقلت « بالضحى » ولو قلت « بالعشية » لكان أبلغ فى المديح ، لأن الضيف بالليــل أكثر طروقا ؛ وقلت « أسيافنا » والأسياف دون العشر ، ولو قلت « سيوفنا » كان أكثر ؛ وقلت « يقطرن » فدللت على قلة القتال ، ولو قلت « يجرين » لكان أكثر لانصباب الدم ، وقلت « دَما » و« الدماء » أكثر من الدم ، وفخرت بمن ولدت ولم تفتخر بمن ولدك ، وهذ يدلك على الفروق الدقيقة بين الألفاظ عند الشعراء .

* الشعر مفعم بالمعانى على نحو لا يدنو منه ضرب آخر من ضروب الإنشاء ،

لأن الشاعر يريد بالألفاظ حين يستخدمها أكبر قسط من معانيها الدفينة ومشاعرها المخزونة . وإذا وَزَنْتَ الألفاظ بكل محصولها من معنى وشعور وجدتها متباينة لا يتشابه بينها اثنان ، لأن لكل منهما تاريخا مرت به وظروفا نشأت فيها وتجارب اندسَّتْ فى حناياها ، فاللفظتان المترادفتان تتقاربان كما يتقارب الشقيقان ، ولكنهما لا تتماثلان تماثل الأصل وصورته ؛ والشاعر المجيد حين يتناول المترادفات لا يغض عن هذه الفروق مهما دقَّتْ ؛ ومن ثمَّ استحال عليك أن تستبدل فى القصيدة الجيدة لفظة بأخرى دون أن يتغير معنى القصيدة كلها . القصيدة العصماء يصيبها الفساد إن تغيرت فيها لفظة واحدة ، لأنها نتاج شاعر عبقرى عظيم . ولا يستحق أن يرقى إلى صف العباقرة الأفذاذ إلا أن عَلِمَ علْم الإحاطة واليقين ماذا يريد أن يقول ، وكيف يستطيع وبأى الأدوات يستطيع أن يعبر عن هذا الذى يريد تعبيراً دقيقاً لا زيادة فيه ولا نقصان ؛ لكن الشاعر قد يريد أحياناً أن يقول ما يستحيل قوله فى ألفاظ ، فثمَّ ضروب من الخيال الجامح تحطم حدود الألفاظ ثم تلوذ بالفرار لأن طبيعتها تأبى عليها السكينة والقرار وهناك من الشعراء من يشطحون بخيالهم إلى تلك الضروب الشَّموش الشرود ، فلا يروْن من الحياة إلا جوانبها الغوامض الدِّقاق دون ألوانها المحددة الواضحة وهم مَنْ يطلق عليهم فى الآداب الأوربية اسم الشعراء « الابتداعيين » تمييزاً لهم من فريق « الاتِّباعيين » الذين يذعنون بخيالهم وتفكيرهم للقيود

والحدود ؛ فهؤلاء الشعراء الابتداعيون يريدون أن يعبروا عن تجارب مرت بهم وخواطر طافت بأذهانهم مما يستعصى على التعبير ؛ لأنهم إن ساقوها فى أدوات التعبير المألوفة باتت كالتجارب والخواطر المألوفة ، وهى ليست كذلك . وبديهى أنك لو جَسَّمتَ الظلَّ لم يَعدْ ظلا ؛ لهذا ترى هؤلاء الشعراء يَنتَقون للتعبير عما فى نفوسهم ألفاظا توحى بالمعانى ولا تحددها ؛ وذلك باستخدامهم كلمات لم يكثر دورانُها على الألسنة ولم تألفها الأسماع ، فتكون غرابتها وندرتها سبباً فى إبهامها وعدم تحديدها ، لأنها عندئذ تكون كالوعاء الملىء بمادة مجهولة ، فلا ندرى — على وجه التحديد والدقة — على أى شىء يحتوى ؛ فى مثل هذه الحالات يكون للإبهام قوة أكثر مما يكون للوضوح .

وتحضرنا فى هذا الصدد أمثلةٌ من القرآن الكريم ؛ ففى القرآن لفظة غريبة هى من أغرب ما فيه وما حَسُنَتْ فى كلام قط إلا فى موقعها منه وهى كلمة « ضيزى » من قوله تعالى : « ألكم الذكر وله الأنثى ؟ تلك إذاً قسمة ضِيزَى » فغرابة اللفظ أشد الأشياء ملاءمة لهذه القسمة التى أنكرها الله تعالى على العرب وكقوله تعالى : « طلعها كأنه رءوس الشياطين » ؛ فهنا ليس حتما عليك أن تعلم المعنى الدقيق للكلمة حتى يكون لها الوقع المنشود . بل إن قوة وقعها فى النفس صادرة عن غرابتها وندرتها فى الأسماع . أو انظر إلى هـــذه الآية الكريمة التى يوصيك الله فيها بوالديك : « واخفض لهما جناح الذل من

الرحمة » تلمس قوة عجيبة في التعبير قبل أن تمعن النظر فى حقيقة المعنى على نحو دقيق ، فقد لاتستطيع أن تصور جناحاً للذل تخفضه لوالديك ، ومع ذلك فهذا الإبهام القليل فى العبارة هو سر إعجازها .

وهكذا أيضاً يلجأ الشعراء أحياناً إلى اللفظ الغريب للزيادة من قوة التأثير ، ولا سيما إن كانت الصورة المرسومة مما لا يألفه الناس فى الحياة الجارية ؛ فإذا رأيتهم يطلقون على الأشياء غير أسمائها فاعلم أنهم لا يصنعون ذلك عبثاً ، ولو أرادوا الأسماء المعروفة للأشياء لأطلقوها . على أننا يجب أن نكون فى هذا على حذر ؛ ففى العهود التى يضعف فيها الشعر ويقل النوابغ الفحول ترى الشعراء يقصدون إلى أشياء معروفة مألوفة ، لكنهم يلفونها فى لفظ غريب فيبهموا الصورة ويطمسوها ، وعندئذ تكون غرابة اللفظ ضعفاً لا قوة . يجب أن يكون الشاعر صادقاً فى التعبير عن شعوره ، فإن أراد شيئاً مألوفاً فليطلق عليه اسمه المألوف . أما إن أراد صورةً فيها شيء من الغرابة لأنه أحسّها فى نفسه غريبةً ، فيجوز له أن يلجأ إلى اللفظ الغريب المبهم :

وإنما الشعر لبُّ المرء يعرضه على المجالس إن كَيْساً وإن حمقا
فإن أشعرَ بيتٍ أنت قائلُه بيتٌ يقال إذا أنشدْتَه : صدقاً

انظر مثلا إلى هذا الذى يصف السحاب بقوله :

تَسَرْبَلَ وشياً من حريرٍ تطرَّزَتْ مطارفُها لَمعاً من البرقِ كالتِّبرْ
فوشيٌ بلا رقْمٍ ونقشٌ بلا يدٍ ودمعٌ بلا عينٍ وضحكٌ بلا ثغر

تدرك من فورك أن هذا الشاعر كاذب فى شعوره ، يبحث عن اللفظ أولا ثم يترك المعنى تابعاً . والأصل أن يضطرب المعنى فى ذهنه فيخرجه فى ألفاظ ؛ فلم يتسربل السحاب وشياً من حرير مطرز ؛ وليس البرق تطريزاً ، ولا الرعد ضحكاً . وكيف يكون وهو الذى ما سمعتهُ يدوّى مرة إلا ورأيتُ قلوبَ الناس تنخلع لدويه المخيف ؟ لو كان الشاعر يصف أصيلا جميلا هادئاً ، لجاز له أن يرى السحاب الخفيف المنتثر على صفحة السماء وشياً من الحرير المطرز ؛ ولكنه يصف السماء وقد زعزعتها العاصفة القاصفة برعدها وبرقها ؛ فمن كذب الشعور أن توحى إليه تلك الطبيعة الخشنة الغليظة بنعومة الحرير وزركشة التطريز ، أو أن يوحى له الرعد بالضحك مع أنه أدنى إلى الزمجرة الغاضبة .

وسنسوق لك من الشعر الإنجليزى أمثـــلة لثلاثة من الشعراء وصفوا الكارثة التى تحلُّ بالأسرة حين تعاجل المنيةُ عائلها فى شرخ شبابه ، لترى كيف يضعف الشعر إن كذب الشعور وكيف يقوى إن صدق . يقول « تومْسُنْ » فى قصيدته « الشتاء » فى وصف راع أتت عليه العاصفة وهو يرعى ماشيته على سفوح التلال :

عبثاً راحت زوجتُه الكدودُ له تُعدُّ
مُصطَلَى النار ذا وهج ، والدِّثارَ دفيئا
عبثاً صغار بنيـــه إلى الطريق تطلعوا
ينشـــدون مولاهم فى لجة العاصفة

فهنا يزل الشاعر حين يقول عن الصغار إنهم « ينشدون مولاهم » ولو قال « ينادون أباهم » لكان أقرب إلى الأطفال فى شعورهم ، لأن الوالد عند الطفل « أبٌ » وليس بمولى . وإنك لتستدرّ عطف القارئ على الطفل الذى حرم أباه ، إذا تكلمت بلغة الطفل وشعرت بشعوره أكثر مما تستدره إذا فخّمتَ اللفظ وجئت بكلام لا يعرفه الأطفال .

وكذلك يخطئُ الشاعر مرة ثانيـــة حين يطلق على الثياب التى تعدّها الزوجة الوفية لزوجها لفظ « الدثار » ، لأن الزوج هنا راع ، والراعى يلبس الثياب المجردة ولا تُعَدُّ له الدُّثُر الدفيئة التى تُعَدُّ للأغنياء المترفين . وعلى الجملة فإن أبيات « تومْسُنْ » لا تُشعرك بالجو الصحيح فى منزل الراعى ، ولهذا أعوزتْها الجودةُ حين أعوزها الصدق .

ويقول « جراى » فى قصيدته المشهورة « مرثية فى فناء كنيسة ريفية » التى نظمها بين عامى ١٧٤٢ — ١٧٥٠ ، فى معنى كهذا ما يلى . والضمير فى الأبيات عائد على الراقدين فى أجداثهم فى فناء الكنيسة التى وقف فيها الشاعر راثياً :

لن تشتعل لهم بعـــدُ مدفأةٌ وهاجة ليصطلوا
ولن تنكبَّ لهم زوجةٌ فى شُغُل تُتمُّ عناء المساء
ولن يسرع نحوهم صغارٌ بعودة مولاهم يلثغون
أو يصعدوا ركبتيه ليقتسموا قبلةً منـــه مرجوَّةً

وفى هذه الأبيات ترى صورة الزوجة منكبة تتمّ أعمالها قبل عودة

زوجها أصدق وأكثر تحديداً من صورة الزوجة عند « تومْسُن » تعدّ « الدثار دفيئاً » ، وكذلك صورة الأطفال يسرعون نحو أبيهم وهم يلثغون فى الترحيب به ، أقرب إلى الوضوح من الأطفال عند «تومْسُن» . ولكن « جراى » يضخّم اللفظ فى غير موضع للتضخيم حين يسمى الأب مولىً ، فيخطئ هنا كما أخطأ تومْسُن .

ويصور «كولِنزْ » صورة شبيهة بهذه أيضاً فى قصيدة له عنوانها « نشيد فى الخرافات الشائعة » ، إذ يرسم لنا حالة الأسرة وقد أغرق فى اليمّ عائلُها :

عبثاً سترقبـــه فى قلق زوجتُـــه
وتجوب الطريق لعلها تلاقيه فى عودته ؛
عبثاً إذا ما أطبق المساء على ضـــوء النهار
يطيل الصغارُ وقوفهم عند الباب لأبٍ يفتحه ؛

فهنا تحسُّ كأنما امتزج الشاعر بهذه الأسرة الحزينة وأُشْرِبَ شعورها ؛ فهو لا يصور مأساتها وهو واقف على مبعدة منها يرقب ويصف . بل يحيا فى هذه المأساة نفسها مع أفراد الأسرة المنكوبة : انظر كيف أقلقه قلق الزوجة ، ويصوّر من المنظر ما يعين على أداء غرضه الذى يهدف إليه ولا ينحرف إلى سواه ؛ فكل سطر يضيف إلى صورة المأساة خطوة حتى تتكامل ، ويضيع الرجاء حين يقبل المساء ، ويجتمع الأطفال خلف باب الدار ينتظرون أبا لن يعود ؛ فالباب الذى لن

ينفتح لأبيهم الغائب أبعث على الحزن من القبلة التي يرجونها من أبيهم في وصف « جراي » . كل سطر في هذه القطعة دالٌّ على خيبة الرجاء وباعث على مشاركة الزوجة وبنيها وجدانهم وأحزانهم .

أفحش الخطأ أن يظن الشاعر أن هذه لفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر ، لأنها درجت على ألسنة الناس في الحديث ؛ إذ العبرة بما تحتويه اللفظة من مكنون شعوريٍّ ؛ وبما توحيه في موضعها الذي يختاره لها الشاعر من خواطر ومشاعر . نعم إن لبعض الألفاظ في المسامع نغماً أشجى من بعضها الآخر ، وبعض الألفاظ أسلس في يد الشاعر من بعضها ، وأكثر اتساقاً وانسياقاً في الكلام الموزون ؛ لكن هذه العوامل كلها متصلة بجمال الألفاظ الظاهري الخارجي ، وهو جمال تافه ضئيل إذا قيس بالجمال الباطني الحقيقي ، جمال المعنى والشعور الذي توحي به اللفظة عند كاتبها وسامعها : جمال اللفظ أن يؤدي ما أريد له أن يؤديه أداءً كاملا مليئاً بالقوة والحياة ، ولا عبرة بعد ذلك أي لفظة يختار الشاعر .

وإذاً ، فالمقياس الذي تقيس به الأدب كافة — شعراً كان أو نثراً — هو قوة التعبير ، كلما فاضت العبارة بمعانيها ومشاعرها وعواطفها التي قصد الكاتب أن يســـوقها فيها ، كانت أدنى إلى الأدب الحيِّ الصحيح ، على شريطة ألا يُقْصَدَ من العبارة أن تؤدي معنى عقلياً خالصاً يمكن للرموز الجافة أن تؤديه . بل لابد أن تحمل الألفاظ إلى جانب معانيها العقلية محصولا من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر

الحية التى تجمعت حول تلك المعانى العقلية على مر الدهور، بفعل ما مرّت به الإنسانية من تجارب؛ «فاثنان واثنان تساوى أربعة» عبارةٌ تؤدى معناها على أتم وأوفى ما يراد لها، لكنك لا تسلكها فى الأدب الرفيع بسبب أدائها المعنى أداء تاماً وافياً، لأن معناها عقلىٌّ خالص؛ يخــلو من العواطف والمشاعر الإنسانية، ومن الممكن أن نستغنى فى أداء هذا المعنى من الألفاظ جملةً ونستبدل بها رموزاً دون أن ينقص من المعنى شىء، كأن نسوقه فى أرقام كهذه ٢ + ٢ = ٤؛ وهذا ما أردناه منذ قليل حين اشترطنا للعبارة الأدبية الجيدة أن تعبر عن معناها أوفى ما يكون التعبير؛ على شرط ألا يكون معناها عقلياً خالصاً، بل يضاف إليه شعور إنسانى بثّته فى الألفاظ تجارب الإنسان على مرّ العصور. ولست أحبُّ لك أن تتعجّل الأحكام، فلا يسبقن إلى وهمك أن «اثنين واثنين أربعة» كتب عليها ألا تجرى فى سياق الشعر لأنها تخلو من الصور الذهنية والمشاعر الإنسانية، ونقول الحق العقلىّ مجرداً عارياً، فقد تجد فى الشعر موضعاً يكون فيه نقصُها الشعورىُّ نفسُه سبباً فى جمال المقطوعة الشعرية فى مجموعها؛ فانظر مثلا إلى الشاعر الإنجليزى «هاوسمان» Housman فى قصيدته التى يستهلها بقوله:

«لما سلكتُ طريقى إلى السوق أول مرة»

كيف استفاد فى أداء معناه من هذه الحقيقة الرياضية التى توفى المعنى كاملا

ولا تعتمد على عواطف الإنسان ومشاعره فى قليل ولا كثير ؛ إذ يتخيل الشاعر نفسَه غلاماً صغيراً وقف فى السوق يتطلع فى شوق شديد إلى أشياء لا يستطيع شراءها ، فلما أن شبَّ رجلاً رامتلأ كيسُه بالنقود ، والأشياء ما زالت فى السوق معروضةً كما كانت أيام طفولته فقَدَ الشهية التى كانت له وهو غلام ؛ ويختم القصيدة بهــذه الرباعية التى يقابل فيها نقص الإنسان وانعدام الرضا فى نفسه بما يشاهَدُ فى الطبيعة الخارجية من ثبات فى الحقائق لا يتغير :

رأى الناسُ اثنتين واثنتين أربعًا
لا هى فى عَدِّهم ثلاثٌ ولا خمسُ
فآلم هــذا الحقُّ القلوبَ وأوجعا
وسوف يؤلم حتى يضمَّهم رَمْسُ

فما رأيك فى هذه الحقيقة العاريه الباردة وقد وضعت هذا الموضع ، أليست تحرك فيك الإشفاق على هذا الإنسان الذى يتقلب ويتغير وسط عالم ثابت ؟

القصيدة الجيدة من الشعر — إذاً — هى ما يستخدم فيها الشاعر الألفاظ بحيث تؤدى معانيها كاملة ؛ والشاعر الحق هو من تميز عن سائر الناس بإدراكه لما للألفاظ من قوة ، أى بإدراكه لمــا فى ثناياها من معان تجمعت فيها خلال العصور ؛ فالكلمة عند الشاعر لا تُفسَّر بالعقل وحده ، لكنها تفسَّر كذلك بالقلب والخيال ؛ فإذا ما ترددت لفظة فى ذهنه كان

لها أصداء مدوّية فى دخيلة نفسه ، لأنها تسكب مكنونها كله فيسرى فى كيانه ، ويشف لخياله فى سريانه هذا مناظر الماضى وذكرياته ، فيستعيد المشاعر التى كانت هذه الألفاظ قد أثارتها فى أنفس الناس فى شتى تجارب الحياة ؛ فاللفظة الواحدة على هذا النحو قد تسكب فى نفس الشاعر من الصور المتلاحقة ما يملأ قصيدة كاملة . خذ هذه القصيدة التى أنشأها أمير الشعراء فى انجلترا اليوم ، (مستر ميسفِلْدْ) وعنوانها «حمولة السفن» وما أظن هاتين اللفظتين تثيران فى نفسك أو فى نفسى إلا أتفه الصور وأبرد المعانى ؛ فهما قد تستدعيان إلى ذهنك وذهنى صورة السفينة وقد حَمَلَتْ الأثقال فوق ظهرها ؛ وقد نمعن فى التقصى فنشم خلال الكلمتين رائحة البحر ، ونتعقّب البضائع المحمَّلة إلى قواعدها عَبْر البحار ؛ لكن انظر كم سكبت اللفظة فى نفس الشاعر من صور ومعانٍ ! لقد أخرج من (الحمولة) قصيدة بأسرها من أجود الشعر ، لا يتعمد أن يسوق فيها فكرة أو يُضمِّنها رأيا ، بل يكتفى بالنظر إلى السفينة المحمّلة ثم يترك لشعوره العنان ؛ هو فى هذه القصيدة لا يفعل شيئاً سوى أن يترك لفظ (الحمولة) يُفْرِغ شحنته فى رأسه ، وما عليه بعد ذلك إلا أن يخرج الصور التى كانت كامنة فى اللفظ وانسكبت فى نفسه ؛ وتستطيع وأنت تقرأ القصيدة أن ترى الصور تتداعى واحدة فى إثر واحدة ، كأن اللفظة شريط ملفوف ينحلّ وينبسط أمام عينيك شيئاً فشيئاً : حمولة . سفينة . أنواع السفن واحدة بعد أخرى . السفينة الثقيلة القديمة ذات

المجاديف الخمسة . السفينة الخفيفة التي استعملت في معارك البحر . السفينة التي تحمل اليوم تجارة العالم وصناعته وهكذا . وفي كل مرحلة من هذه الحلقات المتتابعة تنشأ في ذهن الشاعر صور فيُعمِل فيها فنَّه ، هذه يُثبتها وتلك يمحوها . فلما وردت على ذهنه السفينة القديمة ذات المجاديف الخمسة ، تلاحقت الصور كما يلي : نينوى . أوفير . ميناء . فلسطين . عاج : الخ . حتى إذا ما أتم القصيدة كانت (الحمولة) قد أفرغت ثلاثة عصور متباينة من عصور التاريخ ، فأعادت له عصر سليمان بكل مجده وجلاله ، وعصر العصابات بما فيه من مغامرات وحروب في البحر ، والعصر الحديث بسفنه التي تجوب البحار بتجارتها وصناعتها ؛ كل هذه الصور وغيرها كانت مندسَّة في لفائف اللفظة الواحدة « حمولة » وما إن أدارها الشاعر في ذهنه حتى تفجرت مكنوناتها وازدحمت صورها في نفسه ، فأحسّ ما أحسَّه العالمُ في عهوده الماضية . وإذاً فهو مؤرخ بمعنى الكلمة الصحيح ، لأنه يستثير كوامن الماضي في نفسه ، أو إن شئت فقل إن الماضي يُبعَثُ إلى الحياة من جديد في نفس الشاعر ، بعثاً على سبيل الحقيقة لا المجاز ، لأنه سيعود حياً في وعيه وقلبه وشعوره ، ولا يظل معروضاً — كما يعرض في كتب التاريخ — في جمود القواقع الجافة التي تشير إلى ما كان فيها من حياة ، دون أن تكون هي الحياة نفسها ؛ على هذا النحو تفرِغُ الألفاظ ما أودَعَهُ الماضي في جوفها ، كأنها تفعل ذلك بفعل السحر . ولعلك قد رأيت

فى المثال السابق كيف أتم الشاعر قصيدته على غير وعى منه ؛ فهو وإن يكن متيقظاً يوجِّه عملية « التفريغ » — تفريغ الصور من اللفظة — إلى حيث يريد ، فيقرر أى الأضابير يُحَلُّ ويُفرغ ، وأيها يُنحَّى ولا يؤذن له بموضع فى السياق ؛ إلا أنه يقف من اللفظة موقفاً قابلا لا فاعلا ، فيدعها تتمخض عما شاءت من المعانى والذكريات حتى تكمل القصيدة كلها ؛ وهو إذ يستعرض فى القصيدة أنواع السفن الثلاثة ، ويدع كل نوع منها يستدعى إلى ذهنه سلسلة من الخواطر والذكريات ، وينتهى به الأمر إلى تصوير ثلاثة عصـــور من التاريخ ، لا يوازن بين الحياة فى هذه العصور المختلفة ولا يزن كلا منها بما يراه له من قيمة وقدر ، بل يكتفى بأن يبسط تجربة حية من كل عصر ، وللقارئ أن يتخذ من هذه التجربة التى يبسطها له الشاعر تجربةً كسائر ما تمده به الحياة من تجارب ، ثم له أن يجعلها موضعاً لتفكيره وتأمله ، فتكون له مادة يكوّن منها فى النهاية فلسفته الخاصة به . أما الشاعر فلا يقدّم له رأياً ولا فلسفة ، ويكتفى باسترجاع العناصر الحيوية التى طبعت « حمولة السفن » فى الأعصر السوالف بطابعها . فأول ما يُطلب من الشاعر أن يحيا فى تجارب الماضى حياة جديدةً باستخراج ما تكنّه الألفاظ من تلك التجارب .

لكن القصيدة ليست كلمة واحدة تُفْرِغُ ما فيها وكفى ، إنما هى كلمات متجاورة متعاقبة ، تقذف كل منها بما هى مفعمة به من تراث

الماضى فى نفس الشاعر ووعيه ، وما تزال به تؤثر فيه حتى تدفعه دفعاً أمام تيارها فيجاوز الحاضر وينحدر إلى المستقبل يتسلّفه ويسبق وقوعه . ومن ثم سمّى الشعراء بالأنبياء ؛ فهم يستجيبون لما ورثه الحاضر من الماضى خلال الألفاظ وما بُثّ فيها ، بحيث يتبين لهم أكثر مما يتبين لسواهم مجرى الحوادث فى المستقبل كما تدل عليه تجارب الماضى ؛ هم يتنبأون بالمستقبل لأنهم يرون طريق التطور والرقى الذى تسير فيه الحياة ، وتعينهم على ذلك قدرتهم العظيمة على استكناه ما تبطنه الألفاظ فى جوفها من تراث فكرى وشعورى خلّفه فيها الأقدمون ؛ خذ مثلا لذلك قصيدة « وردزورث » « الحاصدة المنفردة »[1] فترى الشاعر فيها يسير على تل فى أسكتلندة ، وإذا ببصره يقع على فتاة تحصد حقلا عَبْرَ الوادى ، وينصت فإذا بالحاصدة تغنى فيتأثر أبلغ الأثر بمنظرها وغنائها .

انظر إليها فى الحقل وحيدة
تلك الفتاة الريفية فى عزلتها
تحصد وتغـــنى بنفسها ؛
قف هاهنا أو امْضِ هادئا

يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه فى قصيدته ، وهى غاية فى بساطة المعنى ، لا تعقيد فيها ولا التواء ، ولا يريد بها الشاعر

(١) Solitary Reaper

غير أن يثبت حادثة رآها ، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشيء رآه ، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائرٌ ينهب الأرض بسرعته ، فيهمس فى إشفاق : « قف ها هنا ، أو امْض هادئاً » ليدوم له هذا السحر الذى أخذ يستغرق فيه ، فما مبعث الفتنة فى نفْس الشاعر المأخوذ ؟ أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد أم صوتها تغنى ؟ قد تكون الفتنة منهما معاً ، لكنها فتنة الصوت قبل كل شيء ؛ ذلك ما يبينه البيت التالى ، فهى تغنى « نغماً حزيناً » ؛ هى تغنى « نغماً » لا « أغنية » فألفاظ غنائها قد انبهمت مع البُعد فلم يبلغ أذن السامع إلا طلاوة الموسيقى وحلاوة « النغم » ، ولكن هذا النغم قد مثل الأعاجيب المعجزة .

صَهْ ! أنصت ، فالوادى العميق
فيَّاضٌ بصـــوت النغم

وفى هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الملغزة التى احتوت الشاعر فى موقفه ؛ ولم يصف « وردزورث » واديه — الذى يفصل بينه وبين الفتاة فى حقلها — بالعمق لهواً وعبثاً ، لكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء ؛ إن الوادى وقد ملأه الصوت الشجىّ قد تبدّى فى عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادى المعهود ، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرهف حسّه وشعوره ، وهو ينظر بهذا الحس الذى أرهفه الصوت وبدّل من طبيعته فإذا بالمنظر الطبيعى أمامه قد أصابه التحول ، فبات فى عينه وادياً غير الوادى .

لكن « وردزورث » يشعر أنه لم يوفّ تأثره تعبيراً وإفصاحاً ، فلا يزال فى نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامع صورة كاملة للرهبة المفاجئة التى فعلت فى نفسه فعلها فسَمَت بها عن طبيعتها . إنه لم يفعل بعدُ سوى أن أشار إلى ما أحسّه تلميحاً ، وهو الآن فى سبيله إلى التعبير الوافى عما أحسّ إذ أنصت إلى صوت هذه الحاصدة ، ولكن أثر النغم فى نفسه — كما كان فى حقيقته — من الإلغاز والغموض بحيث يستحيل عليه أن يصفه وصفاً مباشراً ، وكل ما يستطيعه إزاءه أن يذكر لك أشباهاً له قد توحى إليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر فى ذهنه أصواتاً أخرى فى ظروف أخرى يجوز لها أن تحدث فى نفس السامع أثراً كالذى أحدثه صوت الحاصدة وهى تغنى ؛ فيذكر لك صوت البلبل وهو يهدهد آذان المسافرين فى القفر الفسيح وقد هدّهم النصَبُ فناموا بفعل النغم وعَمَّق بهم النعاسُ حتى فقدت مسامعُهم إحساسها ، هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه « وردزورث » حين طرقت مسمعيه نغمة الحاصدة ؛ ومع ذلك فالصوتان لا يتشابهان إلا فى تسللهما إلى حبّات القلوب ، ثم يبقى بعد ذلك لنغمة الفتاة هزّتها ، لذلك تراه بعد أن يقول :

إن بلبــلا قطُّ لم يغرد
بهــذه الطلاوة للحشد النائم
من المسافرين عند بعض الفيء الظليل
فى جوف الرمال من بلاد العرب

يعقّب بهذه الأبيات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان
من الوقواق المغـــرد إبان الربيع
يشـــق ســـكون البحـــار
عنـــد جزائر الهبريد النائية

ففي الصورة الثانية توْسِعَة للصورة الأولى ، إذ تضيف إليها اهتزاز النفس حين يدوّي صوت الوقواق بغتة فيشق سكوناً رهيباً يملأ الفضاء ، والصورتان معاً تتعاونان على بيان ما أحسه الشاعر من فتنة لصوت الحاصدة المغنية فى عزلتها وهى تجمع الحصاد ، لكن هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس الشاعر ، بل أحدثتا أثراً وراء الغاية من أجلها سيقتا فى القصيدة ، فالشاعر إذ رأى هذه المناظر أمام عينيه قوية ناصعة نابضة بالحياة ، وترجم إحساسه بها فى كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفعاً حتى جاوزت به الغاية التى قصد إليها من قصيدته ؛ فاقرأ الأبيات السالفة مرة أخرى والحظ فيها فضلا عن مواضع التشابه بين هذه المناظر التى ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف ، مواضع شبه أخرى أدق وألطف ، تسللت فى سياق القصيدة فأكسبتها جواً جديداً مشبعاً بالعزلة وروح الكآبة الحزينة ، فهو إذ يذكر — عامداً أو غير عامد — صحراء العرب الموحشة وبحار الهبريد القصيَّة المنعزلة ، قد أطلقنا معه نسبح فى طول البلاد وعرضها ، ونجمع فى تحوامنا

لمحات دقيقة عما تحمله الأرض فوق سطحها من ألوان العناء والهم ، وكأن الهمّ والعناء من لوازم الحياة الدنيا ، وبغيرهما لاتكون حياة ! فهأنت ذا مع الشاعر وسط الفيافى القفر التى تمتد ما امتدّ البصر ، حيث المسافرون قد هدهم الاعياء فرقدوا عند الفئ يهدهدهم تغريد البلبل حتى أطبق عليهم نعاس عميق . لايزول عنهم إلا مع الصبح فينهضوا من نومهم وقد ازدادوا إحساساً بعزلتهم فى تلك الفلاة ؛ ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك اليباب البلقع إلى حيث بطاح البحر قد امتدّت آفاقها ، وهنالك يغشاك إحساس رهيب بسكون الأغوار العميقة الدكناء . وإن المنظر ليزداد فى نفسك رهبة حين يدوّى فى جنباته بغتة صوتٌ توحى نغمته بالطرب وإشراق الربيع وبهجة الحياة ، لكن أصداء الصوت تمّحى فوق سطح الماء ويظل كل شىء كما كان ، بل إن صرخة الوقواق نفسها تصبح فى الأذن صوتاً يؤذن بعبث الحياة ، ونبرة حزينة تنم عما تنطوى عليه الدنيا من هموم مضنية ، ويثقل فى عينيك منظر الطبيعة بما تستشفه فى صميم الكون من بؤس وشقاء : ثم يعود العقل بعد سبحاته الطويلة مع الشاعر فى أنحاء الأرض يعود إلى صوت الحاصدة ، وهى تغنى فى عزلتها ، فيستمع إليها وقد تملكه هذا الإحساس الحزين الكئيب من رحلته فوق الصحراء وأمواه المحيط ؛ هو يستمع الآن إلى نغمتها الحزينة وكأنها احتوت فى نبراتها كل ما فى الكون من وحشة وانفراد ، وتجىء المقطوعة التالية فى القصيدة فتتمم المعنى الذى أحسه الشاعر :

هلا وجدتُ من يحدثنى بماذا تغنى ؟
فربمـا فاضت هـذه النغمات الحزينة
من أجل ماضٍ سحيق شقى قديم
ومعارك انقضى عهدها منذ زمن بعيد

هاهنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى ، لكنه هذه المرة لا يرتحل معك فى أنحاء المكان ، بل يذهب بك قافلا على مدى الزمان ، فالماضى السحيق الشقىّ القديم قد ترك نغمته المرة الحزينة ؛ وإذا ما عُدْتَ تنصت إلى نغمة الحاصدة وهى تغنى ، فلا يسعك إلا أن تثقلها بهذا الحزن الجديد الذى اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر فى الزمان . إن أغنية الحاصدة المنعزلة فى حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها ، بل باتت لحناً يعبر عما فى الكون من همّ وأسى . إنه يعبر عما تنطوى عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان ؛ وبهذا كله لم يصنع (وردزورث) أكثر مما يصنعه كل شاعر عظيم ، لكنه يعود بهذه المقطوعة الآتية فيتفرد دون سائر الشعراء :

أم تراني أسمـع نغما متواضعاً
نغما لا ينبو بمعناه عن شئون العصر
فيهما فى الحياة الجارية من ألم وفقْدٍ وأسى
مما شهدَته الحياة ، وما قد تعود فتشهده

فبعد أن صنع « وردزورث » ما يصنعه كبار الشعراء ، بأن سما

بأغنية الفتاة حتى جعلها لحناً كونياً يعبر عن صوت العالم بأسره ، ويجرى بأعمق ما هدّ قلوب البشر من أحزان ، يعود بطريقة نعهدها فيه وحده دون سائر الشعراء ، فيردّ الأغنية من جديد إلى قلب الفتاة النكرة التى لا نعرف منها حتى اسمها ، والتى لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة فى حقلها ، منهمكة فى عملها اليومى المألوف ؛ لكن الفتاة يستحيل أن تعود إلى ما كانت عليه بساطة وقلة شأن ، فقد تجسدت فيها أخطر جوانب الحياة ؛ وإذاً فهذه القصيدة فى صميمها تقويم جديد لقيم الإنسان ، وأسلوب جديد فى النظر إلى الإنسان والطبيعة ، وإحساس جديد بقيمة الحياة البشرية . إنها كشفٌ لعالم جديد تسوده القيم الروحية فيصبح فيه الحقير التافه وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى . إنها نبوءة بروح الديمقراطية ، وسَبْقٌ للحوادث التى ستتمخض عنها الأيام ؛ فوردزورث فى قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة ، فلم ير أحد قبله ما رآه ، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه ، ولم يحس أحد قبله ما أحسه حين طرقت مسمعيه أغنية «الحاصدة المنفردة» .

كل قصيدة كبرى هى كشفٌ جديد وتنبؤ وتسلف لحوادث المستقبل وروحه ؛ القصيدة الجيدة تكشف عن آفاق من التجربة الروحية لم يُسْبَق إليها الشاعر ، فالشاعر كشّاف رائد فى دولة الروح . وإذا ما قرأت القصيدة العصماء كنت بمثابة من يمارس تجارب جديدة فى عالم الروح تهتز لها نفسك اهتزازاً لا يقل فى قوته عن اهتزازها

إذا ما أقبل رحالة على إقليم جديد ووقع بصره فيه على عالم لا عهد له به . تقرأ للشاعر العظيم فكأنك تتابعه فى ذلك العالم الروحى الذى كشف عنه الغطاء ، وتحيا فى التجارب التى أحسَّها فى رحلته التى كشف فيها عن ذلك العالم . والعجيب أن الشاعر لا يكشف لنا الغطاء عن عوالم الروح وكفى ، بل يزيد على ذلك أنه يجهزنا بملكات نستطيع بها أن نفهم ونتشرب تلك العوالم بحيث يصبح جزءاً منا يجرى فى دمائنا . فما جهل الإنسان قط وجود زهرة الأقحوان ، يراها فى الحقول فى غدوه ورواحه ، ولكن عينه لم تر فيها قط ما أصبحت تراه فيها بعد أن هداها وردزورث بشعره فى الأقحوان . فلئن عجز الإنسان أن يضيف إلى عالم المادة ذرة واحدة ، فقد عوضه الله عن هذا العجز خير العوض ، إذ أتاح له أن يوسّع لنفسه من عالم الروح كيف شاء .

وتلك هى المهمة الكبرى التى على الشعر أن يؤديها . فكل واجبه أن يوسِّع من قدرة الإنسان على أن يمارس فى عالم الروح ما لم يمارسه فى عالم المادة ، فكل قصيدة تجسِّدُ تجربة معينة صادفت شاعراً معينا ، فلما تبلورت التجربة فى وعى الشاعر واستقرت فى ألفاظ ، كان فى مقدور القارئ أن يعيد فى نفسه تلك التجربة بذاتها التى صادفت الشاعر فى حياته ، ومعنى ذلك أن القارئ يستطيع أن يمرَّ خلال الحالة النفسية والشعورية التى مر بها الشاعر فيحياها من جديد بفضل ما تمتاز به الألفاظ من خصائص ، وما الألفاظ هنا إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تلك

الحالة النفسية الشعورية ؛ وخصائصها العجيبة التى امتازت بها قدرتها على أن تتحلل من تلقاء نفسها فى عقل القارئ فتخرج ما دُسَّ فيها من عناصر الفكر والشعور . وفن قراءة الشعر هو الفن الذى يعين الألفاظ على أداء هذه العملية فى ذهن قارئها ، عملية التحلل إلى عناصرها المكونة لها . فن قراءة الشعر هو فن تنفذ به إلى معانى الألفاظ كاملة ، فلا تكتفى بمعانيها السطحية العامة ، بل تستخرج من أجوافها كل الصور والمشاعر التى ترتبط بمعانيها لو أخرجت من ألفاظ القصيدة محصولها المكنون ، ونقشتها فى ذهنك نقشاً يُفرزُ عناصرها ومقوماتها ، ويحلل كيانها ، فقد قرأت القصيدة قراءة صحيحة . وطبيعى أن يختلف الناس اختلافاً بيناً فى القدرة على استخراج مكنون الألفاظ من معان ومشاعر وصور ؛ فكلما ازددت معرفة بالحياة والعالم ازددت قدرة على تعمق الألفاظ واستخراج ما فى أحشائها من معنى مُدَّخر . تقرأ — مثلا — هذه الأبيات لأبى نواس يصف الخمر وهى تدار فى كؤوس من الذهب عليها تصاوير :

تُدار علينا الراحُ فى عسجدية ... حَبَتْها بأنواع التصاوير فارسُ
قرارتُها كسرى وفى جنباتها ... مَهاً تدَّريها بالقِسِىِّ الفوارسُ
فللرَّاح ما زُرَّتْ عليه جيوبُها ... وللماء ما دارتْ عليه القلانس

فلا تفهم كل ما فى الأبيات من معنى إذا لم تكن قد علمت من تجارب حياتك ومن دراساتك ما الراحُ وكيف تكون فى كأس عسجدية ، وما

التصاويرُ الفارسيةُ ؛ ومَنْ كسرى الذى رُسِمتْ صورته فى قرارة الكأس ، وكيف يدَّرِئ الفوارسُ المها بأقواسهم لتتخيل الصورة التى رسمت فى جنبات الكأس ، ثم لابد لك أن تعلم من صور فارسية رأيتها أو وُصِفتْ لك فى شكل الثياب الفارسيه والقلانس . لتتكوَّن فى ذهنك صورة حية عن مزيج الخمر بالماء فى الكأس ، إذ يقول الشاعر إن الخمر فى الكأس بلغت جيوب الثياب التى فى التصاوير ، وكمية الماء تبدأ من الجيوب وتنتهى عند القلانس ؛ فكلما ازددت بهذه الأشياء علماً ازددت قدرة على استكناه الألفاظ واستخراج الصورة المرادة حية ناصعة ؛ وكذلك وردت فى الشعر ألفاظ ترددت على ألسنة الشعراء فاكتسبت طعما خاصا لايتذوقه إلامن أدمن قراءة الشعر ، كلفظة «المها» التى وردت فى الأبيات السالفة — مثلا — فليس يكفيك لفهمها أن تفتح المعجم لتعلم أنها الظباء ، بل لابد أن تحاط فى ذهنك بكل ما أحاطها به الشعراء من هالة تفيض غَزَلا واستحساناً ؛ لكن هذه وأمثالها صِعابٌ قليلة لاتحول دون قراءتك للشعر واستمتاعك به ؛ فعظم الفحول من شعراء العالم أجمع يبثون فى ألفاظهم وقصائدهم من المعانى ما يكفى رجلا مارس الحياة وحدها وعرف حلوها ومرها ، ولو لم يكن له من الثقافة المستمدة من الدراسة وقراءة الكتب إلا قليل . فقصيدة « الحاصدة المنفردة » التى أسلفنا لك تحليلها ، لا تحتاج فى فهمها وتذوقها إلى علم وقراءة واسعة ، فحسب قارئها إلمامٌ ضئيل بحقائق الجغرافيا ، فيعرف

صحراء العرب وجزائر الهبريد ومحيطها ، ليتابع الشاعر فى قصيدته ، وكل ما تحتاجه من عُدَّة لتستمرئ شعراً كهذا هو القدرة على الشعور ؛ لأن القوة الشعرية فى ألفاظ هذه القصيدة مستمدة فى الأعم الأغلب من عناصرها الشعورية والعاطفية ، لا من معانيها المكسوبة بالتعلم وقراءة الكتب ؛ والكلمات الشائعة البسيطة أملأ — فى كثير من الأحيان — بهذه العناصر الشعورية والعاطفية ، من الكلمات الغريبة ، التى تحتاج فى تحصيلها إلى دراسة ومطالعة . وقد رأيت فيما أسلفناه من مقطوعات شعرية تناولناها بالتحليل والمقارنة أن كلمة « أب » فيها من الشعور والعاطفة أضعاف ما فى كلمة « مَوْلى » على ألسنة الصغار .

ونحب للقارئ الذى يريد أن يستسيغ الشعر ألاّ يمر على الكلمات السهلة مر الكرام ، ظنًّا منه أنها مألوفة لا تستحق الوقوف الطويل ؛ فالألفاظ السهلة المألوفة فى الشعر أشد خطراً من الصعبة الغريبة ، لأن هذه ستضمن لنفسها بصعوبتها وغرابتها وقفة طويلة متروية متمعنة تفيد القارئ فى استخراج مضمونها . أما الكلمات السهلة فالأرجح أن يستصغر القارئ شأنها ، ولا يختصها إلا بأقل عنايته . ونعيد القول بأننا نحب للقارئ الذى يريد أن يستسيغ الشعر ألا يمرّ على الكلمات السهلة مرًّا سريعاً ؛ فلابد له أن يطيل الوقوف عند أسهل الألفاظ كما يطيله عند أصعبها وأغربها ، لأن زلّة صغيرة فى فهم لفظة واحدة قد تفسد القصيدة كلها . إن ألفاظ القصيدة الجيدة لها حصانة عجيبة تقيها شرَّ القلق الثائر المتعجل ، ولها

قداسة عجيبة تحتم أن يدنو منها الدانى برفق وعلى مهل ؛ وهاك مثالا أبياتا من الشعر فى قصيدة للشاعر الإنجليزى «براونْنِج» عنوانها «پپا ماضية»[1] ، «پپا» هذه فتاة إيطالية صغيرة تشتغل عاملة فى مصانع الحرير ، ولا تستريح من العام إلا يوماً واحداً ؛ وجاء يوم عطلتها فخرجت إلى مجالى الطبيعة تنتقم لنفسها من حبسة الجدران التى تحرج صدرها وتطبق على أنفاسها طيلة العام ، فتجد كل شىء كما تمنَّته ازدهاراً وإشراقاً :

العامُ من الربيع فى ريْعانه ،
واليومُ من الإشراقِ فى إصْباحه ،
والصبحُ فى ساعتِهِ السابعه ،
وسَفْحُ التلِّ مرصعٌ بلآلىءِ النَّدى ،
والقُبَّرةُ فى طيرانها سابحة ،
والدودة البزّاقةُ على الأرض زاحفةٌ ؛
الله فى سمائه ،
وكل ما فى الدنيا بخير

اقرأ هذه المقطوعة مسرعاً ، يتبادر إلى ذهنك أن بيتيها الأخيرين ضرب من القياس المنطقى ، وكأن الشاعر يريد بهما أن يقول إنه ما دام الله فى سمائه فالنتيجة أن كل ما فى الدنيا بخير ، والدليل هو هذه الأمثلة المطروحة : ريعان الربيع وإشراق الصبح ولآلىء النـدى الخ .

(١) Pippa Passes, Brouning .

ولو كان الأمر كذلك لكان الشاعر فيلسوفاً يدير عقله فى الأمور ، ويضع المقدمات وينتزع النتائج ، وهنا يتعرض الشاعر لنقدك إن كنت من أصحاب الجدل المنطقى ، فستقول إن فى هذا القياس مغالطة ، لأن النتيجة لا تلزم عن مقدماتها ، فقد يكون الله فى سمائه ولا يكون كل ما فى الدنيا بخير . لكن « براونِنج » فى قوله هذا شاعر وليس بالفيلسوف الذى يقرع بالحجة والدليل ؛ ولو أجرى فلسفة على لسان هذه الفتاة الصغيرة العاملة المنهوكة المُتعَبة لما استحق أن يكون شاعراً ، فهى فى يوم عطلتها أسرعت إلى التل عند شروق الشمس ، وراحت فى مرحها وجذلها تُنقِّل عينها هنا وهناك لتنهب بهما مجالى الجمال نهباً ، فما وسعها إلا أن تغنى من فرط السرور : « العام من الربيع فى ريعانه واليوم من الإشراق فى إصباحه ، والصبح فى ساعته السابعة ، وسفح التل مرصع بلآلىء الندى ، والقبرة فى طيرانها سابحة ، والدودة البزّاقة على الأرض زاحفة ؛ الله فى سمائه ، وكل ما فى الدنيا بخير » . وكل هذه أشياء أدركتها بعينها إدراكاً مباشراً ، ولم تستدلّ على وجودها بقياس العقل والمنطق ؛ هى لا تقول : « إنه الربيع » لكنها تقول : « العام من الربيع فى ريعانه » ، كأنما هى فى اللحظة الواحدة التى يتم فيها ازدهار الربيع ويكمل ، وكل ما فى الأرض والسماء والهواء ناطق بأن الربيع فى ريعانه . وما البيتان الأخيران (الله فى سمائه ، وكل ما فى الدنيا بخير) إلا من قبيل هذه المشاهدات المباشرة التى تراها بعينها فيما

حولها . إنها ترى الله فى سمائه كما ترى لآلئ الندى على سفح التل والقبرة فى طيرانها سابحة ؛ فإن أردت أن تقرأ أغنية هذه الفتاة ، كان لزاماً عليك أن تشعر بشعورها وتنظر إلى الأشياء بعينها لا بعينيك ، فتتأثر بكل القوة التى تأثرت بها حين استجابت لازدهار الربيع وطيران القُبّرة . وإن لم تحسّ ما أحسته (پپا) فى نشوتها وهى تجيل بصرها فى جوانب الطبيعة حولها ، فليس لقراءة الشعر عندك من عناء . وليس من الخطر فى شىء أن تعود — وقد فرغت من قراءة القصيدة — إلى أفكارك العالية التى لاتدركها فتاة ريفية مثل « پپا » . فلك أن تستعيد كل آرائك ونظراتك السابقة بعد فراغك من القصيدة ، فلتلك الآراء والنظرات كل الحق فى أن تقف فى ذهنك إلى جانب هذه النظرة الجديدة الساذجة التى أحسستها حين شاركت « پپا » وجدانها ، لك أن تستعرض تلك النظرات السابقة وهذه النظرة الجديدة قبل أن تكوّن عن الحياة فلسفتك الخاصة بك ، وقد تصل فى تلك الفلسفة إلى نتيجة تختلف عما شعرت به پپا . ورغم ذلك كله فأغنية الفتاة لا تقل فى صدقها قيد أنملة ، هى صادقة بالنسبة إلى الفتاة وبالنسبة إلى اللحظة الزمنية التى قيلت فيها ، هى تعبير صادق أمين عما دار فى نفسها . ويستحيل على قارئ الأغنية أن يوقن بصدقها إلا إذا قرأها باذلا كل ما يستطيع من جهد وعناية فى الوقوف عند ألفاظها لفظة لفظة ، يستخرج كل ما فيها من مخزون الشعور ، ولا تُغرينَّه سهولتها ، وإلا أفلت منه لبها وجوهرها ؛

سرُّ الفن فى قراءة الأدب واستساغته متوقفٌ على شىء واحد ، هو فن استخراج المعانى من ألفاظها ، بحيث تخرج منها كل مخزونها . وقراءة القصيدة من الشعر ليست عملية نقدية عقلية ، فلك أن تُعمِل فيها عقلك ونقدك على أن يكون لذلك المحلُّ الثانى . ولئن جاز لك أن تقرأ القصيدة لتنقدها بعقلك بعد أن تقرأها لتحس ما فيها من مشاعر ، فلا يجوز لك قطعا أن تقرأ قصيدة لتحكم على آراء الشاعر بالصواب أو الخطأ إن أردت القصيدة لفنها ؛ فليس الشاعر فيلسوفاً يبسط رأياً يحتمل الصدق والكذب ، لكنه شاعر يحسّ . وله كل الحق فى أن يحِس كما يشاء . قراءة الشعر عمل فيه شىء من الخلق والابداع ، فيه هضم لما تقرأ ، فلم تقرأ شعرا إذا لم تتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب ؛ إذ القصيدة من الشعر تعبر عن تجربة مارسها الشاعر ؛ هى سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار تتولد فى ذهن الشاعر عن موقف بعينه ، ثم تودع فى قوارير الألفاظ لتبقى أبد الدهر متعة لمن شاء أن يفتح هذه القوارير ويستخرج ما استُودِعتْه ؛ فلكى تقرأ القصيدة من الشعر لا بد لك أن تتناول هذه القوارير اللفظية واحدة بعد واحدة ، فتفرغها فى شعورك وتتمثل ما أفرغته فى دمائك ؛ وليس من اليسير أن أن تبعث إلى الحياة تجربة الشاعر التى مارسها ومر خلالها وعاشها وهو ينشئ قصيدته ، بأن تعيد فى نفسك كل ما تولاه من حالات نفسية ومشاعر ، وكل ما طاف بذهنه من مناظر وخواطر ؛ هو لا شك مجهود

عظيم أن تفعل ذلك ، لكنه مجهود لا يقوم به العقل وإنما يؤديه الخيال ؛ قراءة القصيدة صورة من صور العيش ولون من ألوان الحياة ؛ أليست حياتنا الحقيقية سلسلة من ردود الأفعال نستجيب بها لطائفة من مؤثرات نصادفها فى ظروفنا المحيطة وبيئتنا التى نعيش فيها ؟ ثم ، أليست هـذه البيئة مقيدة بما يضبط الكون من قوانين المادة ؟ فإذا جاء الشاعر وخلق لنا بخياله بيئة تحللت من قيود المادة وقوانينها ، أفلا يوسّع من نطاق بيئتنا التى نعيش فيها ، ويهيء لنا بذلك الفرصة أن تستجيب لمؤثرات جديدة ؟ . إنه يُمدُّنا فى شعره بتجربة لا تقف عند حد ، أو بعبارة أخرى ، يَمدُّ لنا من مجال الحياة ونطاق العيش أضعافاً مضاعفة ؛ لكنك لن تظفر منـه بذلك إلا إذا تناولت القصيدة على أنها حياةٌ ستحياها حيناً من زمانك ، لا فكرةٌ ستناقشها بعقلك لتميز فيها بين الخطأ والصواب ، والجيد والردىء ؛ اقرأها بخيالك لتتمرس بتجربتها أولاً ، ثم اقرأها بعد ذلك — إن شئت — قراءة النقد والتمحيص ؛ وقراءةُ النقد نوعان : نقد أدبى يسأل : إلى أى حد أجاد الشاعر فى قصيدته ؟ ومعنى السؤال : هل عَبّرت ألفاظ القصيدة عن تجربة الشاعر تعبيراً حيًّا ناصعاً مكّننا أن نعيد الصور إلى أذهاننا حية ناصعة كما مرت به ؟ وفى هذا النقد الأدبى لا يجوز أن تبحث أصَدَقَ الشاعر فى حكم العقل أم كذب ، ولا يجوز كذلك أن تسأل أحافَظَ الشاعر على قوانين الأخلاق وأوضاع العرف أم خرج عليها ؛ فالبحث فى صدق التجربة أو كذبها ،

وفى المحافظة على قواعد الأخلاق أو الخروج عليها ليس من النقد الأدبى فى شىء ؛ وإن شئت بحثاً كهذا فذلك هو الضرب الثانى من ضروب النقد ؛ فليس ما يمنع أن تعود فتقرأ القصيدة للمرة الثالثة لتحكم على ما ورد فيها — كما تحكم على ما يصادفنا من تجارب الحياة — بالخطأ أو بالصواب ، بالفضيلة أو بالرذيلة ، بل لك أن تحكم عليها من أية ناحية شئت : اجتماعية أو سياسية أو خلقية أو دينية ؛ غير أن ذلك شىء والنقد الأدبى شىء آخر ، ولا ينبغى أن تخلط بينهما كما يخلط لسوء الحظ معظم النقاد . فالقصيدة إذاً ثلاث قراءات : قراءة أولى تُعمل فيها الخيال لتحيا فى التجربة التى مرت بالشاعر ، وقراءة ثانية لتنقدها نقداً أدبياً ، والنقد الأدبى مقصور على قدرة الألفاظ التى استخدمها الشاعر على التعبير عما أراد ، وقراءة ثالثة لتنقدها فى معانيها وآرائها ومذاهبها إنْ خطأً وإن صواباً . على أننا نشترط لهذا النوع الثانى من النقد ألا يكون إلا بعد قراءة القصيدة قراءة من النوع الأول ، ليس لك أن تحكم على تجربة الشاعر بالصواب أو الخطأ إلا إذا عشتها كما عاشها وتمرست أحاسيسها كما تمرسها . ففى قصيدة (پپا ماضية) التى أسلفناها وحللناها ، لا تستطيع أن تقدر القيمة العقلية لقولها : « الله فى سمائه وكل ما فى الدنيا بخير » إلا إن تقمصتَ شعورها بخيالك أولا ، لترى بعينها فى موقفها هل ثمة ما يبرر لها أن تحكم بذلك أو ليس هناك ما يبرره . ونحب أن نلاحظ لك فى هذا الموضع

أن القصائد التى أضافت إلى الفكر الإنسانى قسطاً أوفر إنما أضافت قسطها ذاك لا بما فيها من فكر خالص ، بل بما لها من قوة الشعر . قد يقول الشاعر قصيدة دينية فيزيد بها من ذخيرة العقيدة الدينية ، مع أنها لا تسوق فى تأييد تلك العقيدة حجّة عقلية واحدة ، وكل ما يصنعه هو أن يصور شعوره الدينى — كما يحسّه — تصويراً يتيح للقارئ أن يستعيد فى نفسه ذلك الشعور بعينه إذا ما قرأ القصيدة . وإذاً فالحكم على القصيدة من الناحية العقلية متوقف على قيمتها الشعرية الخالصة . وهكذا ترى أن ألزم ما يلزمك فى الشعر هو فن قراءته باعتباره شعراً لا كلاماً يساق لبسط رأى أو عقيدة . ونعود فنكرر أن ذلك الفن مرهون بقدرتك على فهم الألفاظ فهماً يستخلص لك كل ما تحتويه فى جوفها من تجارب ومشاعر وخراطر ومعانٍ ، كأنما هى — كما ذكرنا — قوارير مفعمة مترعة ، عليك أن تفرغها وتتثمل ما بها . تلك هى السبيل الوحيدة إن أردت أن تتذوق الشعر بكل ضروبه : قصيدة كان أو قصة أو مسرحية . ولنتناول الآن بعض الشعر بالتحليل لنرى كيف يُفهم إن فُتِّحتْ مغاليقُ ألفاظه وانسكب ما فيها .

قال شاعر عربى فى هجاء قوم هذا البيت الذى قيل عنه إنه أهجى بيت قالته العرب :

قومٌ إذا استنبحَ الأضيافُ كلبَهمُ قالوا لأمهم بُولى على النار

فتكاد كل لفظة فى هذا البيت تدل على الذم والهجاء ؛ فكلمة

« إذا » تفيد الشرط المؤقت المعين ، وتدل على أن الأضياف لا يعتادونهم إلا فى الأوقات القليلة ؛ وسين الاستفعال فى « استنبح » تؤذن أن كلبهم ليس من عادته النباح ، وإنما يقع منه ذلك نادراً لقلة الضيف ؛ و « الأضياف » جمع قلة يفيد عدداً أقل من العشرة ، إذ لا يقصد هؤلاء القوم إلا نفر قليل ؛ وتعريف الشاعر « للأضياف » بأداة التعريف إشارة إلى أنهم أضياف معهودون ، إذ لا يقصد أولئك القوم كلُّ ضيف لبخلهم ، واستنباح الأضياف للكلب فيه دلالة على أن الكلب لا ينبح إلا بالاستنباح لهزاله وقلة قوته من الجوع والضعف ، وقد أفرد الشاعر الكلب ولم يجعل لهم كلاباً كثيرة احتقاراً لهم وتقليلا من شأنهم . وإضافة الكلب إليهم يزيدهم احتقاراً وزراية . وفى كلمة « قالوا » دليل على أنهم قوم بغير خادم يقوم على شئونهم وأنهم يباشرون حوائجهم بأنفسهم ، وجعل الشاعر القول يتجه منهم مباشرة لأمهم ، ليدل على أنه لم يكن هناك من يخلفها من خادمة فى إطفاء النار ، فأقام الأم مقام الأمة والخادمة فى قضاء الحوائج لهم ، وهم من الذلة والضعة بحيث رضوا لأمهم هذا المقام ، وأنطقهم الشاعر بلفظ البول وهو ممجوج يدل على أنهم جفاة لا يألفون شيئاً من مكارم الأخلاق ، خصوصاً وأن ذلك اللفظ موجّه إلى أمهم . وقوله « على النار » دليل على ضعف نارهم لقلة زادهم ، فحسبك أن بولة واحدة من امرأة عجوز تطفئها . واستخدم الشاعر حرف الجر «على» النار ، وفى ذلك إشارة إلى أن حرف

الاستعلاء مقصود ، ليتخيل القارئ صورة بشعة منفرّة ، صورة الأم وقد استعلت النار تصب عليها بولها لا تبالى تستراً . وقد لخص الأصمعى مواضع الذم فى هذا البيت بعبارة أوجز ، فقال : هذا البيت أهجى بيت قالته العرب ، لأنه جمع ضروباً من الهجاء : نسبهم إلى البخل لكونهم يطفئون نارهم مخافة الضيفان ، وكونهم يبخلون بالماء فيعوضون عنه البول ، وكونهم يبخلون بالحطب فنارهم ضعيفة تطفئها بولة ، وكون البولة بولة عجوز ، وهى أقل من بولة الشابة ، ووصفهم بامتهان أمهم وذلك للؤمهم .

هذا بيت واحد يريك فى جلاء كم تفيد إذا أطلت الوقوف عند الالفاظ تحللها وتستخرج مضمونها ومكنونها ، وبغير ذلك لا تظفر من الشعر بغير الوزن الأجوف والنغمة الخاوية . ولننتقل إلى مثال آخر ، فنسير مع الدكتور طه حسين فى سيره « مع المتنبى » وهو يقرأ له لاميته :

ليالىّ بعد الظاعنين شُكولُ طِوالٌ وليلُ العاشقين طويلُ

فعنده أن الشاعر قد أجرى فى القصيدة روحاً عذباً غريباً ليس من اليسير وصفه ولا تصويره ، ولكنك تحسه إحساساً قوياً ، بل أنت تقرأ القصيدة فإذا هذا الروح يسبق ألفاظها ومعانيها إلى قلبك ، ويشيع فى نفسك خفة وطرباً ، لا تجدهما حين تقرأ أى قصيدة أخرى من قصائد المتنبى .

« والغريب أن هذا الروح العذب الخفيف يحتفظ بعذوبته وخفته في القصيدة كلها ، ولكنه مع ذلك يتخذ أشكالا ، وإن شئت فقل يتخذ ألواناً مختلفة . تتباين بتباين المعاني والموضوعات التي يطرقها الشاعر في هذه القصيدة ، فهو على عذوبته وخفته حزين شاحب كئيب ، يثير في نفسك الحنان والرحمة والألم الهادئ حين يتغنى الشاعر في هذا الغزل الذي بدأ به القصيدة ، فإذا انتهى الشاعر إلى المدح ووصف الموقعة خلع عن هذا الروح العذب الخفيف دائماً حزنه وشحوبه وكآبته ، واتخذ ثوباً زاهي الألوان إلى أبعد حد ، يمسه ضوء الشمس ، فتضطرب ألوانه ، وتتموج تموجاً ساحراً ، وإذا هو يغلبك على نفسك ، وإذا نفسك تتموج معه كما يتموج . والشاعر يصف الحرب وصفاً دقيقاً ، وكانت الحركة النشيطة السريعة أخص ما تمتاز به هذه الحرب ، بل كانت هذه الحرب تمتاز بخصلتين أخريين لعلهما نتيجة لهذه الحركة ، وهي الجرأة التي لا تسمح بمهل ولا أناة ولا تبيح روية ولا تفكيراً ، وإنما هي اندفاع متصل إلى أمام ، يزداد عنفه من وقت إلى وقت ، ولا يحفل بالمصاعب ولا يقف عند العقاب ، وإنما يقتحم كل ما يعترضه ويكتسح كل ما يلقاه ، يصعد حين تعترضه الجبال ، وينحدر حين ينتهي من القمة إلى السفح ، ويعدو حين ينتهي إلى السهل ؛ حركة وجرأة هما أشبه شيء بنشوة النشوان الذي يأتي ما يأتيه عن فرح ونشاط ، لا سعة فيهما لتعقل أو تدبر » .

« وكذلك فعل سيف الدولة فى هذه الحرب ، وقد خطرت له فجأة فاندفع إليها من « حرّان » لا يلوى على شىء حتى أمعن فى بلاد الروم واقتحم ملطية ؛ فلما أراد العودة من درب أرمينية وجد الدرب قد أخذ عليه ، وكان خليقاً أن يتدبر وأن يقدر أنه قد أخذ من ورائه أيضاً ، وأن يحتال فى اقتحام الدرب ، ولكنه أبى أن يضيع الوقت ، فكرّ راجعاً فى سرعة الطير واقتحم ملطية مرة أخرى ، غير مبال بما كان العدو قد أعد له من أمامه ، وبما كان خليقاً أن يلحقه من ورائه ؛ ثم انتهى بهذه السرعة الجريئة الغريبة إلى مخرج من بلاد الروم فسلكه ، وظن الروم أنه قد انصرف عنهم ، ولكنه لم يلبث أن عاد إليهم مرة أخرى ، فدمر وخرب وسلب الغنائم والنفوس ، ومضى حتى أدرك الفرات واقتحمه اقتحاماً على ظهور الخيل . ولم يكد ينتهى إلى أمد ويعلم بعبث الروم حول أنطاكية حتى خفّ وأغذ وأخذ الروم عند مرعش وهم قافلون فمزقهم تمزيقا ، وأضاف إلى ما كان عنده من الغنائم والأسرى ، وأخذ ابن القائد نفسه وعاد مظفّرا » .

«كان سيف الدولة نشوان قد أسكرته الحرب ، فمضى فيها لا يقف ولا يتدبر ، وأتيح له النصر ، فإذا هذا النصر نفسه يسكر شاعره المتنبى ، وإذا هو ينشىء هذه القصيدة صورة دقيقة مطابقة كل المطابقة للأصل الذى أراد وصفه وتصويره ، فأنت ستحس حين تقرأ هذا الوصف نفس الحركة والنشاط اللذين أحسهما المتنبى حين تبع سيف الدولة

فى غارته الجريئة السريعة تلك ، لايكاد يطمئن ولا يستقر ولا يستريح » .

« وستمضى أنت فى قراءة القصيدة كما مضى المتنبى فى اتباع سيف الدولة مندفعا من بيت إلى بيت ، متنقلا من مقام إلى مقام ، صاعدا مع الجيش حين يصعد ، ومنحدرا مع الجيش حين ينحدر ، ودائرا مع الجيش حين يدور حول العدو ، ثم هاجما على الجيش حين يهجم على العدو ؛ ثم إن هذا الروح العذب الخفيف — على احتفاظه بعذوبته وخفته — يخلع هذا الثوب ذا الألوان المشرقة المتألقة إذا فرغ من هذا الوصف ، ليتخذ ثوباً آخر ليس شديد التأنق والإشراق ، ولكنه حالك بعض الشىء ، أو قل قاتم يكاد يمعن فى القتوم ، لولا أن شيئاً من البهجة يترقرق فيه بين حين وحين ، وذلك حين يلتفت الشاعر إلى ما وراء سيف الدولة من بلاد المسلمين ؛ وإلى ما حول سيف الدولة من ملوك المسلمين ، فلا يرى إلا ذلاً وضعة ، وإلا خمولا وخمودا ، وإلا إقبالا على اللهو وعكوفا على اللذات ، وضجيجا وعجيجا لا غناء فيها ولا طائل منهما فى هذا الوقت الذى يجد فيه الجد بين سيف الدولة وعدوه من الروم ؛ فإذا الظفر الذى ينتهى إلى البطولة حينا ، وإذا الهزيمة التى تنتهى إلى البطولة حينا آخر ، وإذا الثقة بالنفس ، والنهوض بالواجب ، والاطمئنان إلى الله على كل حال ؛ وإذا فرغ الشاعر من هذا التعريض الحزين الفرح ، خلع عن روحه العذب الخفيف ثوبه هذا ، فأفاض عليه ثوباً آخر ، هو ثوب الفخر بالنفس والاعتزاز بالكفاية الشخصية

والبراعة الفنية ، وكأنه رضى عن قصيدته وعن فنه بعد أن سمع قصائد الشعراء الآخرين ، ورأى فنونهم ، وهو ساخط على هؤلاء الشعراء الذين يعجزون عن مجاراته ، ويقصرون عن بلوغ غايته ، فلا يسعهم إلا أن يسعوا به ، ويكيدوا له ، ويتألبوا عليه ، وهو قد أشرف عليهم وأخذ يرمقهم مزدريا لهم محتقرا لما يقولون ويفعلون ؛ فالمتنبى يبدأ القصيدة بنفسه حزينا مفتخرا ، ويختم القصيدة بنفسه مبتهجا منتصرا ، ويمنح أكثر القصيدة وخير ما فيها لالسيف الدولة وحده ، بل له ولجماعة المجاهدين معه فى سبيل الله ، الذائدين عن حوزة الإسلام ، وحسب العرب ، ولجماعات أخرى من المسلمين ، لاهية عن الجد ، ساهية عن المجد ، منصرفة إلى المخازى والآثام ؛ فالشاعر مغنٍّ ، والشاعر مادح ، والشاعر قاصٌّ ، والشاعر هاج ، والشاعر مفاخر متحمس ، والشاعر يجمع أكثر فنون الشعر فى هذه القصيدة التى لم تسرف فى الطول » .

« قلت لك إن هذه القصيدة عندى أروع ما قال المتنبى لسيف الدولة من الشعر ؛ واقرأ معى بعض أبياتها ، فسترى أنى لست مسرفاً فيما أقول :

ليالىَّ بعد الظاعنين شكول	طوالٌ وليل العاشقين طويل
يُبِنَّ لى البدر الذى لا أريده	ويخفين بدرا ما إليه سبيلُ
وماعشت من بعد الأحبة سلوة	ولكننى للنائبات حمول »

لماذا بدأ المتنبى قصيدته بهذا الغناء الحزين ، وقد عرفناه إذا امتلأت نفسه إعجابا ورضا ، يعرض عن النسيب وينصرف عن الغناء ويهجم

على موضوعه هجوما لايبتغي إليه الوسائل ، ولا يبسط بين يديه المقدمات ؟ ستقول لأنه شاعر يريد أن يتأنق فى فنه ، وأن يبهر سامعيه ، وأن يهيئهم لاستماع ما يقص عليهم من أنباء الحرب وما سيعرض عليهم من أوصافها ، وقد يكون هذا حقا وما أكثر ما يفعل الشعراء هذا ؛ وما أكثر ما يكون أحدهم ممتلئا بموضوعه ، شاعرا بأن الناس من حوله ممتلئون بهذا الموضوع ، ولكنه مع ذلك لايسرع إليه ولا يبلغه حتى يدور إليه فى أنحاء من الغناء . نعم ، ولكنى أرى فى نفس المتنبى شيئاً آخر غير هذا التأنق الفنى والترفق الذى يعمد إليه الشعراء ؛ فيها حزن دفين ، يصدر أحيانا عن نفس الشاعر التى لم تدرك من آمالها شيئا أولم تكد تدرك منها شيئا ، ويصدر أحيانا أخرى عن حال هذه الأمة الإسلامية التى تبلى فتحسن البلاء ، وتجاهد فتحسن الجهاد ، ولكنها حيث هى لاتتقدم خطوة ، ولعلها تتأخر خطوات ؛ هذه الحرب التى أبلى بها سيف الدولة كأحسن ما يبلى الأمراء المجاهدون ، ماذا أفاد منها المسلمون ؟ وماذا أفاد منها سيف الدولة ؟ وماذا أفاد منها المتنبى إذا تعمقت الأمر ونفذت إلى حقائق الأشياء ؟ المسلمون حيث هم ، لم يمدوا حدودهم ولم يؤمنوها من غارة الروم ؛ والمسلمون حيث هم لم تصلح أحوالهم الخاصة ، ولم تبرأ سياستهم الداخلية من الإغراق فى الفساد ، ، وسيف الدولة حيث هو يظفر اليوم ليستأنف الحرب غدا ، وقد ينتصر غدا ، وقد تدور عليه الدائرة ، لم يأمن بأس الروم ولم

يأمن مكر المنافسين ؛ والمتنبي نفسه حيث هو يمدح الأمير اليوم مهنئاً كما مدحه أمس معزيا ، وقد يهنئه غدا ، وقد يعزيه ؛ ولكنه سيظل شاعرا مادحا على كل حال ؛ وهو مع ذلك محسد يُكادُ له ويؤتمر به ، ويدبر له السوء ، حياته متشابهة كحياة المسلمين ، وكحياة الأمير ، وإذاً فهذه الليالي المتشابهة في الطول ، المتشابهة في أنها تبدى له البدر الذى لايريده ، وتخفى عليه البدر الآخر الذى يهواه كل الهوى ، ويطمح إليه كل الطموح ، ولا يجد إليه مع ذلك سبيلا ؛ هذه الليالي المتشابهة التى أمضته وتثاقلت عليه لتشابهها ، لم لا تكون رمزاً لهذه الحياة المتشابهة التى تمض وتثقل بتشابهها ؛ لماذا ننظر إلى الشعراء دائما كما ننظر إلى الأطفال وهم يلعبون ؟ لماذا نبخل عليهم بأن نظن بهم الرجولة والبطولة أحيانا ؟ وأى صفات الناس أدنى إلى الرجولة والبطولة ، وأقرب إلى حال الفن الرفيع من هذا السأم وهذا الضيق بالتشابه حين يتصل ويطول ؟ أحق أن هذا البدر الذى تخفيه الليالي على المتنبي هو صاحبته هذه التى يزعم أنها ظعنت عنه ، وأن الأسباب قد تقطعت به من دونها ؟ »

« لم لايكون هذا البدر شيئاً آخر غير هذه الفتاة الأعرابية التى تحميها الأسنة والرماح ؟ لم لا يكون هذا البدر رمزاً لهذه الآمال النائية وهذه الهموم البعيدة التى تاقت إليها نفس الشاعر منذ أحس الحياة وقدر على النشاط ، والتى أنفق من حياته دون أن يبلغها أو يدنو منها ؟ ؟ »

« لو أنك سألت المتنبي نفسه عن هذه الليالي المتشابهة الطول والعقم ، وعن هذا البدر الخفي العزيز لما أجابك بغير ما يقول الناس ؛ فهو شاعر يتغنى ، وهو إنما يجيد الغناء ويبرع فيه ، لأنه يتغنى بما لا يحققه ولا يحيط به علما » .

« فجائز بل مرجح أن يكون المتنبي بعيداً كل البعد عن أن يفكر في هذه المعاني التي أشرت إليها وأفضت فيها ، ولكنه مع ذلك يتغنى هذه المعاني نفسها ، لأنه شاعر ، وأبرع الشعراء مَن عرض لما يفوته من مطالب الفن ، فتعلق بأذياله وطار في أثره دون أن يبلغه أو ينتهي إليه » .

« كل هذا أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة التي بدأ المتنبي بها قصيدته ، وما يعنيني أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يرده ، فأنا لا أطلب من الشاعر أن يُفهمني ما أراد حقاً ، وإنما أريد من الشاعر البارع — كما أريد من الموسيقى — أن يفتح لي أبواباً من الحس والشعور ، ومن التفكير والخيال وما أشك في أن المتنبي قد وفق إلى هذا التوفيق كله في هذه الأبيات » الخ[1] .

هكذا يجب أن تقرأ الشعر في تدبر وأناة ، فتتابع الشاعر في كل ما دار بنفسه أو جال في خاطره ، بحيث تمارس تجربة نفسية مارسها الشاعر ، وتحيا حياة عاشها الشاعر ، أيًّا كانت تلك التجربة وأيًّا

(١) اقرأ تحليل القصيدة بأكملها في كتاب « مع المتنبي » للدكتور طه حسين .

كانت تلك الحياة . فليس شرطاً لازماً أن يصور لك الشاعر فى قصيدته تجربة فيها المشاعر سامية ، والخواطر عالية ، والحياة فاضلة ، والآمال كبار ؛ بل ربما صور لك الشاعر فى تجربته خواطر سفاك للدماء ، ومشاعرَ شرِّير خبيث يكيد للناس ويتربص بهم الدوائر . فسواء لدينا نحن قراء الشعر أصوَّرت القصيدة ملكاً رحيما أو شيطاناً رجيما ، ما دامت الصورة ناصعة معبرة تتيح للقارئ أن يتقمَّص مشاعرها كأنه انقلب ساعة القراءة ذلك الملك الرحيم بعينه أو هذا الشيطان الرجيم . نعم يصح لنا أن نؤثر القصيدة التى تعلو بالنفس على زميلتها التى تصور الشر إن تساوت القصيدتان فى جودة التصوير ، ولكننا لا نبيح هذا التفضيل بحال من الأحوال لو أجادت الثانية أكثر ممـا أجادت الأولى ؛ إذ القصيدة الجيدة من الوجهة الفنية — حتى وإن عالجت موضوعاً تأباه الأخلاق — خير ألف مرة من القصيدة الرديئة من الوجهة الفنية وإن عالجت الفضيلة والأخلاق الكريمة . وإنك لتجد من قادة النقاد الأوربى من يزعم — وربما صدقوا فيما يزعمون — أن الجودة الفنية فى القصيدة أعظم شأناً وأكثر خطراً — حتى من الناحية الخلقية نفسها — من موضوع القصيدة أفضيلة هو أم رذيلة . فهذا رأى أخذ به « شيلى » الشاعر الناقد الإنجليزى الذى توشك ألا تجد فى تاريخ العظماء أصفى منه عقلاً ، أخذ به فى مقالة طويلة كتبها دفاعاً عن الشعر ، هى من أعظم ما جادت

به قريحة ، وجرت به يراعة ، فى الدفاع عن الشعر . وهو فى هذه المقالة الرائعة يحتجُّ بأن كافة الشرور وما يصيب المجتمعَ منها بوجه أخص ، إنما نشأت عن سبب رئيسيٍّ واحد ، وليس ذلك السبب فى أخلاقنا ولا هو فى عقولنا ولا فى نظامنا الاقتصادى . إن منازل الفقراء الوبيئة قائمة بيننا ، لا لأن الكثْرة الغالبة من الناس يجهلون قيامها ، ولا لأن تلك الكثْرة تود أن تبقى المنازلُ الوبيئة ساعة واحدة ؛ إنما قامت تلك المنازل بيننا وستظل قائمة ، لأن مَن لا يسكنها لا يشارك ساكنيها الشعور مشاركة وجدانية كاملة ؛ مَن هم خارج بيوت الفقراء القذرة الوبيئة لا « يشعرون » بما يشعر به مَن هم داخل تلك البيوت من فقراء ، ولذلك استحال عليهم أن يحسوا مثل آلامهم إحساساً حقيقياً ؛ فلأن تشارك غيرك وجدانه مشاركة كاملة ، وتشعر بشعوره شعوراً حيًّا قويًّا ، يقتضيك لا أن تقف مثل موقفه فحسب ، بل أن تصبَّ نفسك صبًّا فى إهابه لتجرى فيك دماؤه ، وتسرى فيك مشاعره وآلامه . ولئن استحال ذلك بالصورة المادية ، فهو ممكن بقوة الخيال ؛ فكلما ازداد الإنسان قدرة على أن يضع نفسه بخياله فى جلد غيره ليشعر مثل شعوره ، كان أقرب إلى المشاركة الوجدانية الكاملة . وإذاً فالمشاركة الوجدانية — التى هى ملاط المجتمع وبغيرها لا يكون إصلاح — تعتمد قبل كل شىء على قوه الخيال . ومهمة الشعر الأولى — بل والوحيدة — هى أن يخاطب فى الإنسان خياله ؛ الشعر لا يخاطب القوة العاقلة ، بل يتجه فينا إلى

الملكة التى تتقبل الفكر والشعور فى آن معاً — ملكة الخيال . الشعر يقوّى فينا تلك الملكة التى تمكننا أن نصير — ولو مدى لحظة قصيرة — أشخاصاً غير أنفسنا . وسواء أصرنا بفعل الشعر وقوة الخيال ملائكة أو شياطين ، فحسبنا أن تكون لنا بفضل الشعر هذه القدرة التى ننقلب بها هذا الشخص أو ذاك ساعة من زمان لنشعر بشعوره فنألم لألمه أو نُسرّ لسروره . لو أكسبك الشعر هـــذه القدرة العجيبة فقد أدى مهمته الكبرى ، ولا عبرة بعد ذلك أكانت وسيلته إلى هذه الغاية أن يلبسك ثوب « إياجو » القاتل أو « دزدمونا » الملائكية الرقيقة . فليضعك الشعر فى إهاب من شاء من صنوف البشر ، إن كانت النهاية أن تظفر بالقدرة على مشاركة غيرك فى وجدانه . إن ما يهمنا من الشعر أن يكون شعراً ، ولا نزن بجناح بعوضة موضوع الشعر الذى يعالجه ؛ وإنما يهمنا الشعر لذاته ، لأننا لا نرى وسيلة للإصلاح الخلقى والاجتماعى سوى أن يشعر الفرد بشعور غيره ، ولا تتحقق تلك الوسيلة إلا بقراءة الشعر قراءة صحيحة .

الفصل الثاني

النقد الأدبي

عالجنا فى الفصل الأول كيف نقرأ الشعر لا كيف ننقده ، ونعود فنذكّرك أننا نقصد بالشعر فى هذا الكتاب كلَّ ضروب الأدب : قصائد الغناء والملاحم والقصص والمسرحيات ؛ ولعلك تذكر أننا فرقنا بين قراءات ثلاث : قراءة الشعر قراءةً فيها خلْقٌ وإبداع نعيش فيها بخيالنا مع الشاعر فى تجاربه وخوالج نفسه ، وقراءةً نقدية نتبين فيها مدى نجاح الشاعر وتوفيقه فى رسم الصور لنرى هل ساقها ناصعة حيّة ترتسم فى ذهن القارئ بمثل ما ارتسمت فى ذهنه وهو ينشىء ، أو كان دون هذه الغاية مقصرا عاجزا ، ثم قراءة ثالثة ليست بذات خطر نناقش فيها آراء الشاعر من حيث هى خطأ أو صواب ، فأنت إذا ما فرغت من قراءة مجموعة من القصائد قراءة فنية أجرتها فى دمائك وأشاعتها فى نفسك ، أحسست رغبة فى مقارنة تلك القصائد إحداها بالأخرى لتعلم أيها أقوم ؛ وهذه ما نسميها بالقراءة « النقدية » وهى ما تزال — كالقراءة الفنية الأولى — تنظر إلى الشعر شعراً خالصا ، وليست تُعنى فى كثير أو قليل بالبحث فى قيمة القصيدة الخلقية والفلسفية ، فسواء لديها أجاءت القصيدة حافزة على الفضيلة أو داعية إلى الرذيلة ،

وسواء أكانت مصيبة الرأى أم كانت فى رأيها على ضلال ؛ فالنقد الأدبى معنىٌّ بصورة الشعر دون موضوعه ، النقد الأدبى كما نفهمه — وكما نريد لقرائنا أن يفهموه — من شأنه أن يحلل وقع القصيدة فى نفس قارئها ، ثم يتعقب عناصر القصيدة ومقوماتها ليرى بأى هذه المقومات والعناصر أحدثت القصيدة ما أحدثته من أثر ؛ ولهذا النقد الأدبى — أو إن شئت فقل لهذه القراءة النقدية للشعر — قيمة كبرى ، لأنها — وقد كشفت لنا عن عوامل التأثير فى القصيدة — تزيد من تقديرنا للقصيدة بنقل خصائصها من اللاشعور إلى الشعور ؛ فقد تأثرنا بها فى القراءة الأولى بغير عقولنا ، وأعجبنا بها ونحن فى ذهول عن وعينا ؛ وها نحن أولاء نسلّط عليها العقل والقوة الواعية حين نقرؤها للمرة الثانية قراءة النقد والتحليل ؛ فى هذه القراءة النقدية نستكشف عن وعيٍ وشعورٍ قوة هذا اللفظ وأثر تلك الصورة ، وسنجد بعد الكشف ظلالا لطيفة دقيقة فى الصور والألفاظ ، كانت قد غابت عنا فى القراءة الأولى ، لأننا كنا بسِحر الوقع فى شُغل عن الأجزاء ولكن لا يغيبنَّ عن ذهنك أن القراءة « النقدية » لا بد أن تسبقها قراءةٌ « إبداعية » تتم بقوة الخيال وحده ، تتابع فيها الشاعر بخيالك أنّى سار ، فيخفق قلبك إذا خفق ، وتحزن إن حزن وتنتشى إذا انتشى ، ولا تتلكأ من دونه لحظة لتنظر إلى هذه اللفظة أو هذه الصورة ما أثرُها وما خبَرُها فتلك مهمة القراءة الثانية — قراءة

النقد ، ثم لا يغيبنّ عن ذهنك أيضاً أن القراءة النقديه قيمتها فى نسبتها إلى القراءة « الإبداعية » ، فليست بذات شأن فى ذاتها . إنما كل القيمة وكل الشأن للقراءة التى نعيش فيها مع الشاعر ، فهى المبدأ والمنتهى ، وما قراءة النقد إلا وسيلة تزيد من تلك القراءة الإبداعية الأولى قوة وأثراً .

وإذا ما أخذ رجال النقد فى مهمتهم ، وطفقوا يقرءون الشعر ليحللوه ويردّوا كل أثر له إلى عناصره ، تحتم عليهم أن يتواضعوا على أسماء يطلقونها على فنون الشعر وصوره ؛ فهذه « ملحمة » وتلك « قصيدة غنائية » وثالثة « نشيد » ؛ وهذه الخاصة فى الشعر نسميها « بحراً » وتلك الطريقة فى التعبير نطلق عليها « استعارة » أو « تشبيهاً » ولنسم هذا الاتفاق فى أواخر الأبيات « قافية » ، وهكذا وهكذا حتى بلغت هذه المصطلحات وأشباهها ألوفاً ؛ ولما كانت غايتنا فى هذا الفصل أن نشير فى اختصار إلى أهم المسائل التى اجتمعت عليها آراء الناقدين ، كان لزاماً علينا أن نتكلم بلغتهم ، وأن نقدم للقارئ أشيع المصطلحات التى يستخدمها رجال النقد فى كلامهم .

الأدب كله فن وتعبير ، فلكل كاتب طريقته فى إخراج معانيه ، وتلك الطريقة الخاصة فى إخراج المعانى هى ما نسميه « أسلوباً » ؛ وقد يبدو للوهلة الأولى أن الأساليب مهما اختلفت وتباينت ، فمقياس الحكم لها بالجودة أو عليها بالسوء واحد لا يتغير ، وهو قدرة الأسلوب

على التعبير الكامل ، ما دامت مهمته الأولى أن يعبر ؛ فالأسلوب الجيد هو ما استطاع أن يعبر عما يريد إخراجه من خلجات الشاعر ، تعبيراً يكون له أعمق الأثر فى نفس السامع أو القارئ . « فاثنان واثنان أربعة » مثال للعبارة وقد بلغت بتعبيرها حد الكمال ؛ لأنها لم تُبق فى نفس القائل شيئاً ، ولم تترك أمام القارئ أو السامع مجالا للبس والغموض ؛ ذلك ما قد يبدو للوهلة الأولى . والواقع أن تقدير الأسلوب الجيد ليس مسألة هينة تعتمد على أساس علمى واضح كما يدل عليه هذا المثال ؛ نحن نسلّم بالمبدأ ونقرّ ببساطته : فأجود الأساليب هو أبلغها إحاطة بما يراد قوله ؛ لكن الصعوبة تبدأ حين نتساءل : ما الذى يراد قوله لكى نرى هل أداه الأسلوب أداءً حسناً أو لم يؤدّه ؟ فبديهى أنك لا تستطيع الحكم على وسيلة إلا إذا عرفت الغاية ، فلا حكم على الأسلوب إذا لم تعرف « المعنى » الذى خلق ذلك الأسلوب لأدائه ؛ ولقد رأينا فى حديثنا عن الألفاظ أن الكلمة فيها — إلى جانب معناها العقلى — حشدٌ عظيم من دقائق الشعور قد يهتز لها كياننا كله ؛ وفى هذه الدقائق يختلف المعنى من شخص إلى شخص ، إذ قد تثير فيك اللفظة المعينة من الذكريات مالا تثيره فى سواك ؛ لكنّ فى الحياة جوانب أخرى نستجيب لها بعقولنا وحدها ، ولا دخل لشعورنا فيها ، هى هذه الجوانب التى يبحثها العلماء والرياضيون ، كتركيب الهواء وزوايا المثلث وتشريح الزهرة وتحليل الشعاع وما إلى ذلك من حقائق ، الناس

كلهم إزاءها سواء؛ فإذا ما تحدث فى شأنها متحدث تكلم بعقله ليخاطب سائر العقول ، وهو إذ يتكلم لايكون إلا فرداً من الجنس البشرى يوجه الكلام إلى العنصر المشترك فى سائر الأفراد؛ هو لايُدْخل جانبه الشخصىّ فى كلامه ، ذلك الجانب الذى يتميز به الأفراد بعضهم من بعض ، فالعقول فى الناس كلهم تنظر إلى الأمور من وجهة واحدة . أما المشاعر فمختلفات ، لكلٍّ فيها وجهتهُ وشخصيته ؛ ومن ثَمّ كان التعبير العلمى يقوله هذا ، هو نفس التعبير يقوله ذاك ، ويقوله ألوفُ الناس من أقصى الأرض إلى أقصاها ، لاسبيل إلى خلاف بينهم فيه . ولعل ذلك ما حدا بالعلماء أن يُؤْثروا الرموز على الألفاظ ، فرمز كهذا « ا ٢ » معناه واحد لايختلف قيد شعرة عند أهل الأرض جميعا فى هذا الزمان وفى سائر الأزمان ؛ لكننا لانستجيب بعقولنا المشتركة وحدها إلا لرموز علمية كهذه . أما ما خلا ذلك من صنوف الكائنات التى تعد بالألوف وألوف الألوف ، فانما نستجيب لها بكل كياننا ؛ ومن هنا كانت استجابتى للشىء هى استجابتى وحدى دون سواى ، أختلف فيها عما يستجيب به كل إنسان خلاى ، بمقدار ما تختلف طبائعنا ومشاعرنا بعضها عن بعض ؛ فقد تجد الرجلين يتحدثان فيما يبدو لك أنه شىء واحد ، وإذا الحديثان يختلفان ، وإذا وجهتا النظر لاتلتقيان ، وإذاً فهما يتحدثان فى حقيقة الأمر عن شيئين ، ما داما ينظران إلى الشىء من وجهين ، أو مادام للشىء الواحد فى نفسيهما أثران مختلفان؛

فإذا أراد كاتب من هذين أن يعبر عما فى نفسه فماذا هو صانع ؟ لابد له أن يعبر بشىء نفهمه جميعا ثم يضيف إليه أو يلونه ويصبغه بلون نفسه وصبغة شخصه . وعلى كل حال لابد لإسلوبه — إذا ما أراد التعبير عما فى نفسه إزاء الشىء المعين — أن يخرج مكنون نفسه ، ويفصح عن حقيقة حسه ، مهما يكن فى ذلك من ضروب الخلاف بينه وبين سائر الناس . ولعل هذا ما نريده حين نقول « الأسلوب هو الإنسان » ، وفى هذه العبارة وحدها ما يدل على استحالة أن نقيم ميزانا دقيقا نفرق به بين الأساليب ، فنقول هذا أسلوب من الطراز الأول وذاك أسلوب من الطراز الثانى وهكذا ، إذ يستحيل علينا أن نبيّن ما يريد الكاتب أن يفصح عنه إلا خلال لمحات شخصية دقيقة ينثرها فى أسلوبه هنا وهناك ؛ والتفرقة بين العناصر الشخصية عسيرة صعبة ، أو هى ضرب من المحال . ولكن مالنا ولهذه المشكلة التى ربما انحدرت بنا إلى مسألة عويصة معقدة ، وقد أخذنا أنفسنا منذ البداية أن نقف فى أمورنا مع أوساط الناس ، وسنجد فى ذلك ماينفع ويفيد ؛ فلئن كانت أساليب الناس تختلف باختلاف طبائعهم وأشخاصهم ، فلاشك أننا نستطيع رغم ذلك أن نلتمس مميزات عامة وخصائص مشتركة تقسم لنا أنواع الأساليب أنماطا وطبقات ، ثم نستطيع أن نتبين عناصر تلك الخصائص والمميزات لكى نرى على أى نحو تعمل على جودة الأسلوب ، أى أنه فى مقدورنا — رغم الصعاب كلها — أن نحدد

الصفات التي تجعل الأسلوب أداة جيدة للتعبير عما يريد كاتبه أن يعبر عنه لو كانت غايتك أن توضِّح فكرةً توضيحاً محدوداً جلياً ، لكان الأسلوب المثالي في التعبير هو صيَغ الجبر وما إليها من رموز الرياضيين والعلماء . وإن أردتَ بالقول أن تقيم برهاناً وتقرع حجة ، ثم لا شيء بعد ذاك ، كانت طريقة أوقليدس في التدليل على مسائل الهندسة خير نموذج يحتذى ، تريد بكل لفظة غرضاً معلوماً ومعنى محدوداً ، ولا تجيز لنفسك أن تضع كلمة تزيد عن حاجتك ، وتأخذ نفسك أخذاً لا هوادة فيه في بناء الجمل والفقرات بناء منطقياً تتتابع فيه المقدمات والنتائج ولكن ذلك الأسلوب أدخلُ في باب العلم منه في باب الأدب ؛ فإنَّ طالبْنا الأديب — كائناً ما كان فنُّه الذي يكتب فيه — أن يعنى في تعبيره بمثل هذا الوضوح النافع ، فلا بد أن نجيز له إلى جانب ذلك أن يخاطب بأسلوبه شيئاً غير العقل ، وأن يصطنع في سبيل ذلك شيئاً غير الترتيب المنطقي الصارم للجمل والفقرات .

نعم قد تجد من أمراء البيان من يستخدم الأسلوب المحدد الواضح الذي يخاطب العقل قبل أن يخاطب ناحية أخرى من قارئه ، فهذا هو « سوِفْت » صاحب « رحلات جلفر » يصطنع هـــذا الأسلوب الذي قوامه مادةٌ وعظام ، تلتمس فيه شيئاً من طراوة اللحم أو نبضات الدم فلا تجد . وإنما اختار لنفسه هذا الأسلوب لأنه خير وسيلة تعينه على أداء غرضه المقصود . لكن ما كل كاتب هو هذا ، وليست أغراض

الإنشاء كلها شبيهة بما كان يرمى إليه هذا الكاتب ؛ فالكثرة العظمى من أرباب الأقلام تنشد التأثير فى قرائها عن غير طريق المنطق ، أو قل إنها تستخدم المنطق فى نطاق ضيق محدود . وهذا هو « أدسُن » الذى عاصر « سوفت » فى أوائل القرن الثامن عشر والذى برع فى المقالة الأدبية براعة طارت بذكره فى الخافقين ، تراه يكتب فى سبيل غاية نفعية ، يكتب ليصلح ، فيناشد فى قرائه عقولهم ليسوق إليها الحجة المقْنعة والدليل الناهض ، وذلك بأسلوب تستطيع أن تسلكه فى عداد الأساليب المستقيمة البسيطة العلمية ، لكنه إلى جانب ذلك يريد أيضاً أن يأخذ على قرائه مشاعرهم ، وأن يثير فيهم العواطف الإنسانية التى يعهدها كل إنسان فى نفسه . فهذا — إذاً — ضرب آخر من الأسلوب يخاطب العقل والشعور جميعاً . من أجل هذا تراه يتأنّق فى أسلوبه ليخرجه خفيفاً رشيقاً سلساً مستساغاً ؛ فاستطاع بذلك كله أن ينفخ الحياة فى نثر يُستخدم فى التعبير عن ضرورات الحياة على نحو ما تُلاقينا يوماً بعد يوم وساعة فى إثر ساعة . ودع هذين الكاتبين بأسلوبيهما المختلفين ، وانظر إلى خطيب يبث الحماسة فى الجماهير ، أو واعظٍ اعتلى منبره ليهدى من فى قلوبهم زيغ أو ضلال ، أو محامٍ وقف أمام القضاة يدفع تهمة ويستدرُّ عطف القضاة على صاحبه المتّهم . انظر إلى هؤلاء جميعاً ، تجدهم — فى الأعم الأغلب — لا يقصدون إلى إقناع بالحجة والبرهان ، بل يريدون التأثير بالاستمالة والاستهواء واللعب على أوتار

العواطف ؛ هم يخاطبون الشعور ولا يخاطبون العقل ، يتجهون إلى القلب ولا يتجهون إلى الرأس . ولذلك كان من خصائص الأسلوب الخطابى الجيد أن يستخدم الصور ليفتن بها نواظرنا ، والألفاظ الفخمة الرنانة التى تزلزل الأرض تحت أقدامنا . ومن خصائص الأســلوب الخطابى الجيد أن يكثر من المحسنات لعله يتحكم فى الأفئدة ولو جاء ذلك على حساب العقول . انظر إلى « ميلتُن » فى خطابه المشهور الذى وجّهه إلى نواب الأمة دفاعا عن حرية الكتابة وقد خنقوها حين كموا أفواه الكاتبين بقوة القانون ، ترَ الخطاب قد كسب المعركة واستولى على القلوب ، مع أنه واهى الحجة ضعيف البرهان ؛ وإنما نجح الخطاب بالعاطفة الملتهبة التى سرت فى ألفاظه فأشعلت شعور السامعين أو القارئين ، لا بما فيه من قوة الإقناع ، أو بما أعوزه من قوة الإقناع بتعبير أصح . إنه خطاب تتمثل فيه فصاحة القول بأجلى معانيها ، و « الفصاحة »[1] فى عرف النقاد هى أن تدور بالحديث حول الموضوع ولا تمس قلبه وصميمه .

وهكذا تستطيع أن تمضى فى التفرقة بين الأساليب ، وبيان ما يجوّد كلاً منها ، فللصحافة أسلوب ، وللتاريخ أسلوب ، وللرسائل أساوب وهكذا وفى كل نوع من هذه الأساليب فروع وضروب بينها فواصل وفروق . خذ أعلام القصة تجد لكلٍّ أسلوبه الذى يلائم غايته ، وهل

---

(1) Rhetoric

يسع قصصياً مثل « مِردِث » يصور طائفة من الرجال والنساء امتازوا بالثقافة العالية والحياة المتحضرة ، إلا أن يستخدم الصّنعة فى أسلوبه فيكون تناسبٌ بين صنعة الأسلوب وتلك الحياة التى أخرجتها الحضارة والثقافة عن طبيعتها ؟ أم يسع قصصياً مثل « هاردى » اختار من الحياة لوناً جاداً مستقراً ثابتاً ، إلا أن يقيم أسلوبه من لبنات راسخة راكزة كأنما هى مُمَدٌ يبنى بها بناء أشمَّ يطاول فى ثبوته رواسخ الجبـــال ؟ فجاءت عباراته رصينة دسمة واضحة محددة ، تقع من موضعها فى أنسب مكان يلائم البناء ، وكما يختلف القصصيون يختلف كتاب المقالة وسائر فنون الأدب .

فبين كتاب المقالة فروقٌ شاسعة حتى ليعجب الإنسانُ كيف تجتمع كلها تحت صورة واحدة من صور الأدب . فهل تجمع هذه الصنوفَ المتفاوتة من المقالة الأدبية صفاتٌ مشتركةٌ إلى جانب اشتراكها فى القِصر ؟ هذا سؤال تقتضى الإجابة عنه عودةً إلى الأساليب الأدبية وخصائصها ، فيجمل بنا أن نعرّج بحديثنا على أدب المقالة ليكون حديثنا عن الأسلوب متصلا ، ولو أن ذلك سيَبْقاً لترتيب الكتاب ، إذ الكلام فى الصورة الأدبية له فى الكتاب موضع آخر .

لقد تواضع رجال النقد على أن يطلقوا كلمة « مقالة » على كل ضروب الكتابة النثرية إن قصُرَ طولها وعالجت موضوعاً واحداً (وقد تكون المقالة نظما ، ولذلك أمثلة قليلة) ولهذا كان مدى التفاوت بعيدا

جدا بين مختلف صنوف الإنشاء التي تقع تحت هذا الاسم ؛ فالبحث العلمي القصير مقالة ، كالرسالة العلمية التي كتبها « لوك » عن طريقة اكتساب الانسان للمعرفة وأطلق عليها « مقالة في العقل البشرى » ، والقطعة الأدبية الفنية مقالة ، ومثال ذلك مقالات « لام » ؛ وهذا النوع من المقالة لا يضيف إلى العلم الانساني علما جديداً ، ولا يقدم للقارئ معرفة ، إنما يقصد إلى امتاعه ولذته بما فيه من فن جميل ؛ وبين هذين الطرفين — المقالة العلمية من ناحية والمقالة الأدبية من ناحية أخرى — تتفاوت المقالات درجات في دنوها من هذا الطرف أو ذاك ؛ فمنها ما هو إلى العلم الخالص أقرب ، ومنها ما هو إلى الفن الخالص أدنى ، ومنها ما يجمع الغايتين في آن معا ؛ فإن كان « لوك » مثالا للفريق الأول ، و « لام » مثالا للفريق الثاني ، فخير مثـــال نسوقه للفريق الثالث « ماكولى » الذى يحاول في مقالاته أن يكون مؤرخا علميا يتوخى الحق وصدق الرواية ، وأن يكون فنانا في ألفاظه وعباراته في وقت واحد ؛ يحاول ماكولى بأسلوبه ما يحاوله الخطيب ، يتظهر للناس كأنما هو يدير القول في موضوع عقلي منطقي ، لكنه رغم ذلك لا يرجو أن يؤثر عليهم بحجته ودليله بقدر ما ينفذ إلى قلوبهم بقوة العبارة وحسن البيان ؛ وبهذا المقياس نفسه نستطيع أن نَقْدُر الكثرة الغالبة من المقالات الأدبية ، لولا أننا نجد المقالة عند « لام » لا تخضع لهـــذا المقياس ؛ فبأى معيار نقيس أسلوباً كالذى نراه في مقالات « لام » ؟

لن نجد معيارنا إلا إذا استعرضنا تاريخ المقالة الأدبية ، فقد يعيننا هذا العرضُ التاريخي على فهم طبيعة هذا الفن الأدبي ، فكثيراً ما يكون الكشف عن مراحل التطور وسيلة تلقي ضوءاً على طبيعة المتطور وقوامه؛ فما هي « المقالة » التي نسلكها في عداد الفنون الجميلة ، والتي ليست من قبيل البحوث العلمية ، « المقالة » التي تكتب لذاتها ولا يقصد بها أداء معنى وراءها ؟

يقول مؤرخو الآداب إن الكاتب الفرنسي « مونتيني » هو رب المقالة ومنشئها في القرن السادس عشر ، بعد أن لم تكن ، وقد كان « مونتيني » وهو يكتب مقالاته عالماً بأنه ينشيء شيئاً جديداً لم يسبقه إليه أديبٌ آخر ، فقد أحس في نفسه الرغبة أن يكتب شيئاً يختلف في جوهره عما ألفَ السابقون أن يكتبوه ، أراد صورة أدبية ، أو قل أراد قالباً أدبياً يصب فيه خليطاً من الصفات التي — وإن تكن سطحية متناقضة في ذاتها — إلا أنها مع ذلك تصوّره لأنها قوامه وجوهر كيانه ، فليس من شك في أن هذا الفرد (ميشيل مونتيني) يختلف في خليط صفاته ، من ذوق وشهوة وعادة وأسلوب في التفكير ، عن سائر الناس ، وأراد أن يخرج من نفسه عناصرها التي تكون فرديته هذه التي لا يشاركه فيها إنسان آخر ، لكن عناصر الشخصية الفردية متباينة لا حد لتباينها ، فلا بد له — إذاً — من قالب أدبي مرن شديد المرونة بحيث يسع ما ينطبع على النفس من آثار عارضة ، لابد له من قالب

تحتمل حدوده أن يطلق فيها مكنون نفسه الجياشة إطلاقاً لا ينقطع ولا تضبطه الضوابط — فى ظاهره على الأقل . ستقول : ولماذا لم يعبر عن مشاعره وخواطره فى قصيدة غنائية أو قصائد ؟ أليست القصيدة الغنائية عند الأدباء وسيلة التعبير عن الذات وما يضطرم فيها من عواطف تميزها وتطبعها بطابع خاص ؟ وفاتك أمر خطير ، هو أن القصيدة الغنائية تعبر عن الذات تعبيراً يعلو بالذات ويسمو بها ، القصيدة الغنائية لا تصوّر الذات بكل ما فيها من أوجه النقص وأوجه الكمال ، لأن طبيعة الشعر المنظوم تدعو إلى التسامى ؛ لكن « مونتينى » أراد أن يسكب نفسه بكل ما فيها على القرطاس ، إذاً فقد أراد للقصيدة الغنائية أن تُنْثَر ، أراد قصيدة غنائية تتراخى أوتارها فكانت له بهذا التحوير « المقالةُ » الأدبية ، المقالة الأدبية فى صميمها قصيدة غنائية وجدانية سيقت نثراً لتتسع لما لا يتسع له الشعر المنظوم من بعض عناصر الذات . فإن شئت قانوناً يضبط لك « المقالة » من حيث الصورة فاعلم أنه قدرتُها على التعبير عن خوالج النفس فى سيرها الذى لا يجرى على نظام واطراد . قد تكتنف الأديب حالةٌ نفسية خاصة ، فتجرى فى ذهنه سلسلة من الخواطر المتناثرة التى تتصل بتلك الحالة النفسية السائدة فتؤثر فيها وتتأثر بها ، فإن استطاع أن يصبّ هذا السَّيل من الخواطر كما فى ذهنه ، فقد أنشأ « مقالة أدبية » . الخواطر فى المقالة الأدبية تتصل بصلات من العاطفة أو الخيال ، أعنى أن خاطـــراً يلحق خاطراً ويتبعه ، لا لأن بينهما علاقة منطقية كالتى تأتى بالنتيجة وراء سببها ،

بل لأن هذين الخاطرين مرتطبان فى خيال الأديب أو متصلان بعاطفته ؛ كاتب المقالة الأدبية يكتب وكأنه يتحدث فى سمر حديثا مطلقاً من كل قيد ، فيدع الخواطر يسوق بعضها بعضا بما بينها من روابط تستدعى تتابعها وتداعيها دون أن يُعمل فى ذلك عقله ومنطقه لينظم الترتيب والسياق . هكذا بدأ مونتينى أدب المقالة على وجهه الصحيح ، فجاء مَنْ بعده وأخطأوا خصائصها على قرب الزمن بينهم وبينه ؛ فها هوذا « بيكن » — وتكاد شهرته فى عالم الأدب ترتكز على مقالاته — يتناول الفن الأدبى الوليد فيحطم أركانه تحطيما ويكتب لنفسه مقالة من نوع آخر ، فمقالته بحث بغير نظام فى موضوع منظم ، يسوق الآراء فى موضوع مقالته متلاحقة كأنه يرص خرزات لينشىء منها عقــدا ، فالخرزات منفصلة ولكنها متعاونة على إنشاء العقد فى نهاية الأمر . فليس التعبير عن خصائص الذات وعناصرها ومشاعرها هو كل شىء فى مقالة « بيكن » كما كان كل شىء فى مقالة « مونتينى » . لكن أعلام « المقالة » فى الأدب الانجليزى : « كاوْلى » و « أدِسُنْ » و « جُولدِسْمث » أخذوا بعدئذ يتعهدون هذه الصورة الأدبية الناشئة ويبرزون خصائصها وصفاتها ، حتى جاء « لام » فبلغت به المقالة ذروة الكمال ، وعندئذ عادت المقالة الأدبية كما بدأت عند منشئها وخالقها ، تعالج الجوانب التى تجعل من الفرد فردا متميزا ، وتخرج من نفس الأديب ما يجعلها ذاتا قائمة بنفسها مختلفة عن سواها . ولم تكن مصادفة أن تنشأ المقالة الأدبية على يدى مونتينى فى القرن السادس عشر ، حين تحكمت النزعة

الفردية فى عقول الناس وسادت تفكيرهم ، فطبيعى لهـــذه الفردية الطاغية أن تبحث لها فى الأدب عن مخرج تتنفس منه ، والمقالة الأدبية خير مخرج لها ، ولم تكن كذلك مصادفة أن ينشأ إذ ذاك أيضا أدب التراجم فى صورة جديدة ، فلأول مرة فى تاريخ الأدب كتبت سِيَرُ الرجال بدقائقها الشخصية وتفصيلاتها الذاتية . فإن كانت الغاية من المقالة الأدبية أن تعبر عن خليطٍ يكوِّن فى مجموعه ذاتية الفرد ، تعبيرا يبعد عن جفاف الحقائق الموضوعية العلمية ولا يسير وفق تسلسل المنطق ، فالأسلوب الجيد فى المقالة يجب أن يكون ذاتيا لا ينبنى على أساس عقلى ولا يبسط حقائق موضوعية ؛ فعُدْ إلى قراءة طائفة من المقالات الأدبية ، وكلما وَجَدتَ الكاتب أدنى إلى من يحدثك عن تاريخ نفسه فيما يكتب ، إن رأيته يرسل الخواطر إرسالا هيِّناً فتستشف منها ما وراءها من حالته النفسية ، فاعلم أنه قد أجاد . أما إن وجدته يعالج موضوعا لا يتصل بمكنون نفسه ، ويعنى بتنظيمه وثبوته كما يُنَظِّم البحثُ العلمى ، فاعلم أنه عن الجودة بعيد .

إن ما ذكرناه عن الأسلوب يَصدقُ على النثر والنظم . فالذى يحدد أسلوب الكاتب أو الناظم عناصر ثلاثة : استخدامه لألفاظ معينة تميزه عن سواه ، ثم اتباعه لطريقة معينة خاصة به فى ترتيب هذه الألفاظ ، ثم معالجة موضوعاته على نحو ينفرد به ، وهذا العنصر الثالث من العناصر المكونة للأسلوب ، هو فى الحقيقة نتيجة تتفرع عن العنصرين الأولين ؛ فيستطيع الكاتب - مثـــلا — أن يعالج موضوعه بطريقة

تُقنِعُ العقل بمنطقها ، إذا هو استخدم ألفاظه ورتبها فى الجمل على النحـــو الذى يحدث صداه فى العقل لا فى القلب ، كما يستطيع الكاتب أن يزيد فى إنشائه من الألفاظ المشحونة بالعاطفة ، ويرتبها ترتيبا من شأنه أن يحرك الشعور . فيتغير أسلوبه جملة واحـــدة ويصبح أسلوبا عاطفيا ؛ فكل الفرق بين أسلوب وأسلوب هو فى الألفاظ المختارة وفى الطريقة التى تساق بها هذه الألفاظ ؛ وهذا صحيح فى النثر والنظم على السواء ، والفرق بين الناظم والناثر هو أن الأول يستخدم الصوت وسيلة للتعبير ، أى أنه يرتب الألفاظ ترتيباً يحدث رنيناً خاصاً يكون جزءاً من أداة التعبير .

ولا شك أن صوت اللفظ جزء من معناه لو أردت المعنى كاملا ؛ فلفظة جميلة الوقع فى المسامع تخلع على مسماها لوناً من الجمال لمجرد حُسن وقعها وجمال رنينها ؛ فلو أسمعت رجلا هذه الألفاظ : ورد وسوسن ، وقلقاس وبطيخ ، لأدرك من فوره أن اللفظتين الأوليين تدلان على شيئين أجمل مما تدل عليهما اللفظتان الأخريان ، وهو لا يحتاج فى هذا الحكم إلى رؤية هذه الأشياء ، لأن فى رنين الألفاظ ما يهديه ؛ وما نظن أحداً يقرأ هذين البيتين دون أن يلمس أثر رنين الألفاظ فى تكوين المعنى :

إذا ما غَضِبنا غَضبةً مُضَرِيّة

هَتكنَا حِجابَ الشمس أو قَطرتْ دما

فأمْطرت لؤلؤا من نَرجسٍ وَسقتْ
وَرْدا وَعضَّتْ على العُنَّابِ بالبردِ

إذن فمن أدوات الشاعر فى التعبير أن يستخدم جرس اللفظ ، فيحاول أن يحاكى صوت الفعل الذى يصوره فى صوت الألفاظ التى ينظمها ، فقد يكثر مثلا من حروف « الضاد » و « الطاء » كما فى البيت الأول ليدل على الضرب والطعن ؛ وقد يكثر من حروف « السين » و « الصاد » ليدل على صليل السيوف ؛ أو من حرف « الراء » ليدل على الخرير وهكذا ؛ ثم هو يحاول أن يحاكى صوت الفعل الذى يصوره أيضا بنوع البحر الذى يختاره . فبحر يصلح للحركة السريعة لسرعة تفعيلاته ، وآخر يصلح للحركة البطيئة لكثرة حروف المد فى تفعيلاته وهكذا ؛ غير أننا يجب أن نشير إلى ما فى هذه المحاولة من خطر ، لأنها كثيرا ما تعرض الشاعر إلى صناعة تخرج به عن جمال الطبع وحسن السليقة ، نقول ذلك دون أن نغض من شأن الجرس فى قوة التعبير ؛ ولا ينشأ هذا الأثر من كل لفظة على حدة بوجود تناسب بين صوتها ومعناها ، بل من تتابع الأصوات فى سلسلة من الألفاظ ، وذلك ما نسميه بالوزن ؛ والوزن هو أعظم ما يميز النظم من النثر .

وللنثر وزن كما للنظم ، والفرق فى درجته واطراده ؛ فقد تجىء فى النثر عبارة موزونة على بحر معين تليها عبارة من بحر آخر ، تليها ثالثة لا وزن لها . أما فى القصيدة فالوزن مطّرد منظم فى الأبيات كلها ،

وليس من شك فى أن لهذا الوزن أثره فى قوة التعبير ، وسنتناول ذلك بشىء من التفصيل فيما بعد . وحسبنا الآن أن نشير إلى حسن وقعه فى الأذن ، مما يحدث فى السامع لذة كالتى تحدثها الأنغام المتسقة أيا كان نوعها ومصدرها ؛ فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقى المنغوم . والوزن فى النظم أنواع تسمى « بحورا » ، والعلم الذى يضبط قواعدها يسمى « عروضا » . وتجيز قواعد العروض فى الشعر الانجليزى أن يختلف الوزن فى أبيات القصيدة الواحدة ؛ فقد وجد الناظمون بفطرتهم الموسيقية الموهوبة أنه لو تتابعت مجموعة من الأبيات على أوزان معينة كوّنت مجموعة موسيقية جميلة النغم جميلة التوقيع ، ومن ثمّ تواضع الشعراء على نظام معين فى بناء المقطوعات الشعرية ، فهنالك المقطوعة الرباعية التى يتألف بيتاها الأول والثالث من أربع تفعيلات ، والثانى والرابع من ثلاث ، ويجدون أن هذه المقطوعة تلائم الترانيم . وهنالك المقطوعات السباعية التى أغرم بها تشوسر ، والتساعية التى آثرها « سبنسر » ونسبت إليه ، وهكذا .

وأبيات المقطوعة الواحدة لا تختلف فى أوزانها فحسب ، بل كذلك فى قوافيها ؛ ففى الرباعية مثلا تتحد القافية فى البيتين الأول والثالث ، وفى الثانى والرابع ، وفى سباعية تشوسر تسير القوافى هكذا (ا — ب — ا — ب — ب — حـ — حـ) أى أن الأول والثالث قافية واحدة ، والثانى والرابع والخامس قافية واحدة ، والسادس والسابع قافية ثالثة ؛ وفى تساعية سبنسر تسير هكذا (ا — ب — ا — ب — ب — حـ — ب —

– وكلها وزن واحد ، ثم يجىء البيت التاسع بقافية – ومن وزن آخر) لكن القافية ليست شرطا لازما فى هذه المقطوعات ، فالشعر القديم كله خال من القافية خلوا تاما ، وكذلك تخلص من قيد القافية كثير من الشعراء المحدثين . ومن أشهر المقطوعات الشعرية التى تعرف وتتميز بنظام القوافى فى أبياتها ، المقطوعة الأربع عشرية ، وهى تقوم بذاتها وحدة مستقلة — وليست كسائر المقطوعات السالفة تكون أجزاء من قصيدة كبرى — والمقطوعة الأربع عشرية أنواع تختلف باختلاف قوافيها . ولكل من الشعراء الفحول فى الأدب الإنجليزى طريقة فى تقفية مقطوعة ، نخص منهم بالذكر « سبنسر » و « شيكسبير » و « ملْتنْ » .

فالشعر فى الأدب الإنجليزى يقع من حيث الوزن والقافية فى ثلاثة أنواع : (١) الشعر المرسل الذى يجرى بغير قافية ، (٢) وشعر تزدوج فيه القافية فيكون لكل بيتين متعاقبين قافية واحدة ، وتسمى الوحدة فيه بالدوبيت (٣) وشعر تتألف القصيدة فيه من مقطوعات تسير فيها القافية على وجه من الوحدة التى ذكرناها لك منذ قليل .

ولقد آن أن نحدثك عن مهمة النظم بصفة عامة موضحين القول بالإشارة إلى أنواعه الشائعة ، ونحب أن نذكّرك بما أسلفناه وهو أن اطّراد الأنغام والأوزان فى النظم جزء من وسيلة التعبير كالألفاظ نفسها سواء بسواء ؛ ومادامت أبحر الشعر وأوزانه أداة يستخدمها الشاعر فى التعبير ، فلابد أن نبحثها من حيث علاقتها بالمعنى الذى يراد التعبير عنه .

نستطيع القول بصفة عامة إن الشعر ضربان : فالقصيدة إما أن تحكى عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد ، وإما أن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التى تسود الشاعر وهو ينشئها . أو بعبارة أخرى : إما أن تحكى القصيدة عن العالم الخارجى ، وإما أن تعبر عن العالم الداخلى عند الشاعر نفسه ؛ فأما النوع الأول فنسميه شعراً قصصياً ، أما الآخر فهو الشعر الغنائى أو الوجدانى ، وطبيعى أن يتداخل النوعان ؛ فالقصيدة القصصية التى تأخذ نفسها قبل كل شىء بالرواية عما وقع من أفعال وحوادث ، قد تفسح المجال آناً بعد آن لهذا الشخص أو ذاك من أشخاصها أن يفصح عن مشاعره على نحو ما تفعل القصيدة الغنائية ؛ وقد تجـد قصيدة قصصية مثقلة بعاطفة راويها وعواطف سامعيها والأشخاص الواردة فيها ، حتى لتكاد تخرجها العاطفة السارية فيها من نوع الشعر القصصى إلى النوع الغنائى الوجـدانى ، والأغانى الشعبية التى شاعت فى العصور الوسطى معظمها من هذا القبيل ، فالأغنية الشعبية حكاية منظومة مثقلة بالعاطفة . وهنالك نوع ثالث من الشعر لا هو قصصى بالمعنى الدقيق ولا هو غنائى بالمعنى الدقيق ، ولكنه يجمع طرفا من هنا وطرفا من هناك ، وأعنى به المسرحية الشعرية ؛ فالمسرحية تقص قصة على غير ما تقصها القصيدة القصصية ، فهى ليست قصة فى ذاتها تروى لذاتها ، إنما هى قصة ينظر إلى حوادثها من حيث هى مؤثرات تفعل فعلها فى عواطف أشخاصها ومشاعرهم وحالاتهم النفسية بصفة عامة ؛

ولكننا نستطيع لسهولة التقسيم أن نقسم الشعر كله إلى النوعين

الأساسيين : القصصى والغنائى ؛ وإنما يعرف الشعر القصصى عادة باسم فرع واحد من فروعه وهو « الملحمة » لأن الملاحم أقدم ضروب الشعر القصصى ظهوراً . وكان الشعر الغنائى أول أمره ينشد ليغنى على قيثارة ، من اسمها اشتق هذا الشعر فى اللغات الأوروبية[1] . ولما كانت قصائد الغناء تفيض عادة عن وجدان الشاعر من سرور وحزن وحب وما إلى ذلك ، تطور هذا الشعر بحيث اشتمل على كل قصيدة تعبر عن الوجدان ولو لم يقصد بها إلى الغناء .

وهنا نسأل : أى لون من النظم يلائم هذا وأى لون يلائم ذاك ، بجيء التعبير أتم ما يكون كمالا وقوة ؟ إن كانت القصة فى الشعر القصصى ترْوى أعمال البطولة السامقة لجبابرة الرجال ، أعمالا كان لها شأنها فى تاريخ الأمة أوفى تاريخ العالم بأسره ، فبديهى أن أنسب الشعر لوصفها ما جرى فى بحر فخم رصين ليناسب جلالُه جلالَها ؛ وقد كانت أمثال هذه الأفعال المجيدة أول ما وقعت عليه اعين الشعراء فى أقدم العصور فاختاروها وأجروها فيما نسميه بالملاحم ، بأوزان وبحور فيها هذه الرصانة وهذا الجلال ؛ فالإلياذة تنبيء عن بطولة « أخيل » و« هكطور » فى الحرب الطروادية التى دامت عشر سنوات ، وتحكى عن تلك البطولة فى شعر يسوده الوقار والجلال ورصانة النغم ، وهو مرسل لاقافية فيه ، شأنه فى ذلك شأن الشعر اليونانى والرومانى كله ، ولقـــد حاول شعراء العصور الحديثة أن يجدوا لهذا الشعر القصصى القديم الذى خلفته لنا آداب

(١) اسم الشعر Lyric واسم القيثارة Lyre

اليونان والرومان ، بديلا فى لغاتهم الحديثة ، فأوشكوا جميعاً أن يبوءوا بالفشل فيما حاولوا ، إذ لم يجدوا قصة فيها كل هذا الجلال الذى رأوه فى ملاحم هومر ؛ فهذا هو « سبنسر » أراد أن يتخذ الملكة اليصابات ، ملكة انجلترا فى عهده ، موضوعا للملحمة ، لكنه أخرج الموضوع فى قصيدته الكبرى « ملكة الجن » فجاءت خلواً من خصائص الملحمة ؛ إذ قطّع الحكاية أجزاء منفصلا بعضها عن بعض ، فى كل جزء يعرض بطولة فارس من فرسانه ، وحصر اهتمامه وهو يعرض بطولة الفارس فى الحوادث الجزئية الباهرة اللامعة التى صادفها الفارسُ فى سيرته ، وهو فى نظمه لا يتدفق بحيث يخرج القصة كتلة واحدة منظومة ، بل قسم قصيدته مقطوعات تجرى القوافى على نظام معين عرف باسمه ، وأصبحت المقطوعة الاسبنسرية لوناً من ألوان النظم فى الأدب الإنجليزى ، فى كل مقطوعة ثمانية أبيات مطردة الوزن تنتهى بتاسع طويل يجىء لها كالخاتمة فى القطعة الموسيقية ، فلا يسع القارىء إلا أن يقف ؛ وهكذا تفككت أجزاء القصة وانتثرت خرزاتها ، ولو أن ذلك لم يقلل من جمال الأجزاء . ولقد شُبِّهَتْ قصيدة « ملكة الجن » بقطعة من الحرير الجميل المطرز ، فهى رقيقة رائعة ناعمة الملمس ؛ لكنها لا تصلح لتخليد العظماء ، وهل نخلّد أبطالنا الأمجاد وبطولتهم العالية على لوحة من الحرير الموشى ؟ إن هذه العظمة إنما تلائمها التماثيل المرمرية الرزينة الرصينة الجليلة الثابتة ؛ وانقضى قرن بعد سبنسر ، فجاء « مِلْتُنْ » وطاف بخياله موضوع عظيم للملحمة

عظيمة ، قد يكون للناس عامة أجل شأنا من موضوع الملحمة الهومرية نفسها ، وهو عصيان الإنسان الأول وطرده من الجنة ؛ واختار له من الشعر المرسل أداة "فأحْسَنَ" الاختيار ، إذ لايصلح للملحمة من أوزان الشعر الإنجليزى إلاهذا ، لأنه يسكب على الموضوع وقاراً وجلالا ويكسبه عظمة ورهبة . أما الشعر المقفّى فيكسو الموضوع نوعا من السحر والفتنة دون العظمة والجلال ؛ الشعر المرسل جليل والشعر المقفّى جميل ، ذلك رزين وقور وهذا فاتن جذاب . إذاً قد وفّق ملْتُنْ فى اختيار الموضوع والأسلوب معاً ، ثم زاد على ذلك أنه أجاد فى شعره المرسل إجادة لا زيادة بعدها لمستزيد ، فهو فى يده مُطَّرِد البناء ثابتُهُ ، ولا يجعل الكلمة الأخيرة فى البيت توحى للقارئ بالوقوف ، فيمضى القارئ من سطر إلى سطر كما يمضى فى حديثه الموصول ؛ ولكنه استطاع فى الوقت نفسه أن يجعل توقيع الكلام على نحو يباين نغمة الحديث المعتاد بحيث يشعر القارئ بأنه يستمع إلى نغمات موسيقية فخمة تنبعث عن « أرْغُنٍ » يملأ الجو بألحانه العريضة ، وذلك ليوائم بين جلال النغم وجلال الموضوع ؛ فوفق « ملتن » توفيقاً عظيما لكنه جوزِىَ بما وُفق ثمنا باهظاً . فلئن جاء شعره هذا الفخم الجليل الرصين منقطع النظير فى التعبير عن مواقف الفخامة والعظمة والجلال ، فقد كان ثقيلا وهو يروى أجزاء القصة التى لا تتطلب كل هذه الرزانة والرصانة . فمن أجزاء القصة ما يروى عن أفعالٍ دنيوية لايلزمها جو التفخيم والتعظيم الذى يكون حول حوادث السماء الجسام ؛ فهو مثلا حين يتحدث عن آدم وحواء وهما ينظّمان شئونهما

العائلية الخاصة ، يستخدم أسلوبه العالى نفسه ، فيكون أقرب إلى ممثل المهزلة الذى يقطِّبُ الجبين ويفخِّم العبارة فى غير موضع للتقطيب والتفخيم . وليس الذنب فى هذه السقطات ذنب الشعر المرسل فى ذاته ، لكنه ذنب « ملتن » الذى لم يغير فى أوتاره شدةً وارتخاءً بحيث يساير موضوعه ويطابق معانيه . ومهما يكن من أمر ، فما يزال الشعر المرسل أنسب أداة للشعر القصصى لقابليته العجيبة لمسايرة جوانب الموضوع تَوَتُّراً وارتخاء ؛ ذلك أن خلوه من القافية يقرِّب مسافة الخُلْف بينه وبين النثر ، فيستطيع أن يهبط من سماء الشعر إلى شئون العيش الجارية ، ثم يستطيع أن يعود فيعلو إلى ذروة الشعور العالى والتأمل الرفيع ؛ ففيه وحده هذه القدرة على الصعود والهبوط وفق ما تقتضيه مراحل الموضوع ومواقفه . وهذه الصفة الرئيسية فى الشعر المرسل هى التى جعلته الأداة التى لا أداة سواها بين ألوان الشعر فى كتابة المسرحيات ؛ فالممثلون فى المسرحية لا ينبغى لهم أن يتحدثوا على نحو يختلف عن طريقة الحديث فى الحياة اليومية اختلافاً بيناً ، على أن تظل لهم القدرة — فى الوقت نفسه — على أن يعبروا عن العواطف السامية والأفكار العالية إذا ما اقتضى الأمر ، فهاهو ذا « هامْلِت » فى مسرحية شيكسبير يتحدث آونة عن توافه شئونه ويتأمل آونة أخرى فى الحياة ، أفيجوز له أن يتكلم بنفس الأسلوب فى الموقفين ؟ يجب أن يهبط حين يتحدث عن شئون حياته اليومية ثم يعلو حين يُغْرِقُ فى تأملاته العميقة . والشعر المرسل وحده هو الذى يستطيع أن يحتمل هذا الصعود والهبوط ؛ ومن ثمّ كان السر فى عظمته وملاءمته للأدب المسرحى هو هذه المرونة الشديدة التى يتصف

بها دون سائر البحور والأوزان ولقد برع شيكسبير فى هذا الشعر المرسل براعة ممتازة . أخذت تزداد معه كلما أمعن فى إنتاجه وسيطر على فنه ، وحَسْبك أن تقرأ له — مثلا — « رتشرد الثالث » من نتاج المرحلة الأولى ، ثم « يوليوس قيصر » من نتاج المرحلة الوسطى ثم « الملك لير » من نتاج المراحل الأخيرة ؛ لتعلم كيف كان هذا العبقرى يسير فى فن الشعر المرسل بخطوات الجبابرة حتى بلغ به أوج الكمال .

لكن ليس الشعر القصصى الإنجليزى كله شعراً مرسلا ؛ فهنالك بحر آخر يأتى بعد المرسل فى صلاحيته للقصص ، وذلك هو بحر «الدوبيت» ، والدوبيت بيتان على قافية واحدة . يغلب فيهما أن يتألف الواحد منهما من خمس تفعيلات أيامبية ، والتفعيلة الأيامبية هى التى تتألف من جزءين يقع الضغط الصوتى على ثانيهما ولا يقع على الأول . وكان تشوسر أول من استخدم هذا البحر فى حكاياته المشهورة فى القرن الرابع عشر ، وهو خير من المقطوعة التُّساعية الاسبنسرية فى سياق القصة ، لأن الدوبيت الواحد أقل من أن يكون وحدة معنوية مستقلة فلا تتفتت القصة أجزاء وتتناثر ، كما هى الحال فى قصة تُروى بالمقطوعات الاسبنسرية ، التى فيها يقف الذهن وقفة فى ختام كل مقطوعة فلا يتصل حَبْلُ القصة . الدوبيت بحر يصلح للقصة لأن وحداته تبدو كأنها الخطوات السريعة التى تخطو بالقارئ إلى أمام ؛ وكل خطوة فيها من القِـصَر بحيث يتقدم بها القارئ فى القصة ولا يتحدد بها اتجاه معين ، فيظل الكاتب ممسكا بزمام السير والسياق يوجهه كيفما شاء ؛ وإذاً فالزوج يتلو الزوج من هذا البحر

يهيئ الحركة التى هى أهم عناصر القصة ، وفضلا عن ذلك فإن الدوبيت يميل بطبيعته إلى أن يكون مطرداً فى انتظام لايعرف الشذوذ ، كأن وحداته قطع متساوية أخرجتها آلة على صورة واحدة ؛ فكل وحدة بيتان مقسومان بالقافية إلى نصفين متساويين ، وكل بيت تتوازن فيه التفعيلتان الأوليان مع التفعيلتين الأخريين يتوسطها تفعيلة وسطى كأنها للطرفين بمثابة المحور .

هكذا ترى للدوبيت حركة مرتّبة النغم حسنة التوقيع تسير ضرباتها فى انتظام صارم كأنها كتيبة من الجند تسير بخطوة واحدة ثابتة ، لكن هذا الانتظام السوىّ نفسه هو للدوبيت نقيصة تهبط بمنزلته فى حكاية القصة دون منزلة الشعر المرسل . وقد حاول « درْيدِن » — فى أواخر القرن السابع عشر — أن يعالج فى الدوبيت هذا النقص فغيّر من مواضع الوقف بحيث تتباين الأزواج ولا تقع فى الأذن رتيبة مملولة ؛ لكن محاولته إن أفلحت فى التغلب على الرتانة المملة فقد بقيت أزواج الأبيات على استوائها واطرادها الذى يمنعها من العلو إلى الذروة ساعة تعلو العاطفة ويسمو الفكر بجناحيه . يستطيع الدوبيت أن يصعد بالعاطفة والفكر خطوة فوق المجال العادى المألوف فى الحياة اليومية ، لكنه يعجز عن الضرب فى أجواز السماء إلى أوجها ؛ كما يعجز — عادة — عن الهبوط إلى العادىّ المألوف . هو أصلح ما يكون فى قصة تموج بالحوادث الخلابة التى تستوقف الأنظار بغرابتها ، بحيث تكون حوادث القصة هذه هى مركز الانتباه ومحور الاهتمام ، بل ربما كان الدوبيت أصلح بحور الشعر

جميعا فى رواية قصة لا تعنى بالحوادث على أنها مجرد أفعال وقت كما تقع الحوادث فى الحياة ، بل تحاول أن تكسب الحوادث قوة فوق قوتها الذاتية الطبيعية ، وكذلك يصلح الدوبيت فى شعر الهجاء لما يضيفه إلى الحوادث التى يرويها من قوة ، وخير مثال لهذا قصيدة دريدن الهجائية المشهورة «أبشالوم وأكيتوفل »[1] . ففيها ترى الدوبيت فى يد الشاعر أداة طيعة تعينه على السير بالحوادث حتى تتكامل له القصة ، لكنه فى الوقت نفسه يزيد من ملامح الصور قوةً بحيث تجىء أقرب إلى الصور « الكاريكاتورية » منها إلى التصوير الصادق للأشخاص الذين يروى عنهم فى قصته . ومن مزايا هذا البحر أيضاً أنه يمكّن الشاعر من بعض الانحراف عن سير القصة دون أن يتأثر السياق ، لأنه إن اعترض مجرى الحوادث بزوج يحشره بين زوجين لما كانت هذه الزائدة استطراداً يلفت النظر ويعطل المسير ؛ ولسنا نرى بين أبحر الشعر الإنجليزى كلها بحراً أصلح من الدوبيت فى شعر الهجاء ، أو فى شعر النِّقاش بالحجة والدليل ، فلأزواج الأبيات ما للنصل الباتر من حِدَّة وبريق ، فيقع كل منها موقع الحدِّ المرهف على المهجوِّ وتتلاحق الضربات تلاحقاً لا يدع للمهاجم فرصة يفيق فيها ، وكذلك قل فى شعر يراد به إقامة الدليل وإنهاض الحجة — على فرض أن هذا موضوع صالح للشعر . فيستحيل أن تجد بحرا يدنو من الدوبيت فى حسن أدائه لهذا الغرض ، لأنه يسير بالنقاش خطوة فى إثر خطوة كأنه بحث منطقى

(١) Absalom and Achitophel

منظم تتعاقب فيه المقدمات مرتبطة متصلة ، فما تزال الأدلة والشواهد يأخذ بعضها برقاب بعض ، وتتجمع منها واحدة فوق واحدة حتى ينتهى التدليل إلى خاتمة مركزة فى هيئة الحكمة المستندة إلى أقوى برهان وأصدق دليل . اقرأ — مثلا — « مقالة فى الإنسان » لبوب ، وهو رب القريض فى هذا البحر غير مدافع ، تجد فى القصيدة روحا يوحى إليك بقوة فى منطق الفكرة وسلامة المقدمات والنتائج . والواقع أن منطقه فى القصيدة واه متهافت ضعيف ، وإنما أوحى بذلك الروح فيها طريقة نظمها ، فمن شأن الدوبيت أن يضع الفكرة فى حدود البيتين فيبلورها ويركزها ، فتوهم السامع أنها الرأى القاطع الجازم الذى لا يأتيه الشك من بين يديه ولا من خلفه : من أجل ذلك كان لهذا البحر سـيادة مطلقة فى العصر الاتباعى (الكلاسيكى) فى تاريخ الأدب الانجليزى ، وموقعه النصف الأول من القرن الثامن عشر ، لأن أدباء الاتباع — على نقيض أصحاب الابتداع (الأدب الرومانتيكى) — يجولون بأشعارهم فى مرحلة وسطى ، لا هم يرتفعون إلى اللحظات التى تسمو فيها العاطفة إلى أحدّها ، ولا هم يهبطون إلى حيث تعمق الحياة إلى أغوارها . وهذا أنسب الظروف للدوبيت ، فلا هو يبلغ الذرى ، ولا هو ينزل إلى الأعماق . وإنما يجيد غاية الإجادة التعبير عن المعانى حين تكون وسطاً بين الطرفين . ومن أجل هذا أيضاً تجد أدباء المسرحية يستخدمون الدوبيت عادة ليختموا به فصلا أو منظراً أو خطبة ، لأنه يقع فى أذن القارئ أو السامع بمثابة الستار المنسدل .

هذان هما البحران الرئيسيان اللذان يجرى فيهما الشعر القصصى . وليس ينفى ذلك بالطبع أن بعض الشعراء قد يختار غيرهما لقصصه ، لكنها قلة ولها الكثرة الغالبة . أما الشعر الغنائى الذى يعبر عن الوجدان ولا يقص الحوادث ، فبحوره أكثر تنوعا وأوسع نطاقا ، وهى بصفة عامة أعقد تفصيلا من بحور الشعر القصصى ، فكلها يتألف من مقطوعات ، وكثيراً ما تكون المقطوعات معقدة التأليف متشعبة فى تفعيلاتها من حيث الأوزان والقوافى . وليس فى هذا التعقيد والتشعب بالقياس إلى بساطة الشعر القصصىّ ما يدعو إلى العجب ، فلسنا فى القصيدة الغنائية الوجدانية إزاء قصة بسيطة عن أشخاص وحوادث . إنما نحن فى هذا الشعر إزاء التعبير عن عالم العواطف والمشاعر التى تجيش فى صدورنا ، وهى من التنوع والتباين والتغير بما يستلزم هذا التعقيد والتشعب فى وسيلة التعبير .

والقصائد الغنائية أنواع تختلف باختلاف العاطفة التى تعبر عنها القصيدة ؛ فهنالك « الأغانى » وقد تكون الأغنية مما يتغنى بالحب أو بالشراب أو بجمال الربيع أو بألوان لا تنتهى من ألوان الغناء ، ولكنها على اختلافها تعبر فى مجموعها عن المشاعر التى يشترك فيها الشاعر مع غيره من الناس ، على الرغم مما لها من قَوِىّ الأثر فى حياة الشاعر الخاصة ؛ ولهذا كانت « الأغانى » أبسط أنواع الشعر الغنائى بناءً وتركيباً . فكلما قلّت الفردية الذاتية فى الشعر قل بناؤه تعقيداً . الأغنية — إذاً — بسيطة التركيب لشيوع موضوعها وعدم اقتصارها على شعور قائلها ؛ ولو أنك قد تجد شعراء الأغانى أحياناً — وخصوصاً فى أغانى

الحب — يحسون العاطفة قد تفرّدت فى نفوسهم ، وتميزت عن عواطف الناس بطابع فردىّ خاص رغم اشتراك سائر الناس معه فى اسمها ونوعها . فالحب هو الحب عند المحبين جميعاً ، لكن الشاعر الغزِل قد يرى فى حبه ما يجعله مخالفاً للحب عند الآخرين . هكذا كان الأمر عند الشعراء الطوافين فى فرنسا فى العصور الوسطى ، وهكذا كان عند « پترارك » الشاعر الإيطالى فى عصر النهضة . لذلك استدعى هذا الحب الفردىّ بعض التعقيد فى بناء القصيدة الغنائية ، ومن ثمّ نشأت المقطوعة الأربع عشرية[1] على يدى پترارك ، وكان له فيها فنه الخاص. لكن ضروب النظم التى ابتكرها الطوافون فى الشعر الفرنسى ، وابتكرها پترارك فى الأدب الإيطالى ، سرعان ما أصبحت نماذج لمن جاء بعدهم من الشعراء يحتذونها ، إذ شاع فيهم نوع الحبّ الجديد بفعل العدوى ، وبات يحسّ المحب إزاء حبيبته ما أحسّه پترارك نحو معشوقته ، فيجرى غناءه الغرامى على نحو ما أجرى پترارك الغناء .

وهنـــالك من الشعر الغنائى أيضاً « الترانيم » و « الأناشيد » و « المراثى » و « الأغانى الشعبية » وغيرها ، لكل منها خصائص تميزها ، وقد تتمسك إحداها ببحر تقليدى لا تخرج على أوضاعه ؛ ولسنا نستطيع أن نفيض القول فى هذه الأنواع ، فحسبنا فى بعضها كلمة موجزة ، ونريد أن نؤكد قبل المضىّ فى الحديث ، أن الصورة

---

(١) Sonnet

العروضية التى اختصّ بها كل من هذه الضروب الغنائية إنما شاعت بين الشعراء لأنها أنسب القوالب لصياغة المعنى وأدائه فى كل مجال على حدة . فالنشيد يُنْظَم ليتغنى به حشد من الناس ليحمدوا به الله ويبتهلوا إليه فى ظروف تتطلب من النفوس خشوعاً ووقاراً . أما الأرجوزة الغزلية أو القصيدة الغرامية فتنظم معطّرةً لتصلح للغناء بين يدى المعشوقة فى مخدعها . لهذا يميل شاعر النشيد إلى صياغة قصيدته فى بناء متسق منسجم . وكثيراً ما يكون فى مقطوعاته بساطة وقوة وجلال ، وبخاصة إن قُصِدَ بها إلى تمجيد الوطن فى أعياده القومية وذكرياته الخالدة . ومثل هذا النشيد ذى البناء الفخم الجليل ينسب إلى الشاعر اللاتينى هوراس ، فيقال « نشيد هوراسىّ » لأنه منشئه وواضع أســاسه . لكن من الأناشيد ما لا يأخذ بالبساطة الهوراسيّة ، ويتأنّق ويكثر من التفعيلات والأجزاء ، ويُنسَبُ هذا النوع إلى الشاعر اليونانى « پندار » فيقال « نشيد پنداريّ » وأبرز خصائصه أنه يتألف من وحدة ثلاثية ، وذلك أن النشيد الپندارى كانت تغنيه جوقة فى نوع من الرقص الحلقىّ . فمقطوعة من القصيدة تلازمها حركة الراقصين من اليمين إلى اليسار ، والمقطوعة التى تليها تلازمها حركة من اليسار إلى اليمين ، وفى المقطوعة الثالثة يقف الراقصون فى سكون ، وهذه الوحدة الثلاثية يكررها الشاعر فى قصيدته عداداً من المرات كما يشاء . ومن أمثلة هذه الأناشيد فى الشعر الإنجليزى قصيدة « شيلى » وعنوانها « نشيد الرياح الغربية » وقصيدة « كيتس » وعنوانها

« نشيد العندليب » وقصيدة « سـونبرن » ، « نشيد عيد الميلاد » وقصيدة « تينيسُن » ، « الدوق ولنجتن » . وليست هذه الأناشيد في موضوعها شبيهة بأناشيد بندار إلافي وقار الموضوع وجدّ العاطفة . وكان الأصل في النشيد أن يكون جماعياً تنشده طائفة من الناس بصوت واحد في مناسبات قومية ، كالانتصار في الحروب أو الظفر في حلبة السباق . ولكنك إذ تلقى نظرة عجلى على الأناشيد عند « شلى » و « كيتس » — مثلا — تدرك للوهلة الأولى أنها ليست من الأناشيد الجماعية في شيء . وهذا التحول نتيجة طبيعية للحضارة الحديثة التي أزالت — فيما أزالته من أوضاع المجتمع القديم — للشعائر القبَلية والجماعيَّة والقوميَّة التي كانت أول ما أوحى بهذه الأناشيد للشعراء القدامى . لكنك إن تعمقت الأمر بنظرة فاحصة ، أدركت في الأناشيد الحديثة روح الجماعة رغم تغير الموضوع . خذ مثلا لذلك نشيد «شلى» في القُبَّرة » ، فهو على الرغم من تعبيره عن وجدانه الذاتيّ الفرديّ يدير هذا الوجدان حول موضوع ليس قبَليّاً أو قوميّاً فحسب ، بل موضوع عالمى يشتمل العالم كله . وكذلك في نشيده « الرياح الغربية » تستطيع أن تتبع الشاعر مقطوعة بعد مقطوعة وقد تحللت فرديته حتى اندمجت في الرياح التي يوجه إليها النشيد ، بل في العالم كله الذى لم تكن الرياح إلا أنفاسه . النشيد — إذاً — لون من الشعر الغنائى يعبر عن وجدان الشاعر في علاقته بمجموعة الناس أو ظواهر الطبيعة .

ولن نقول في الترانيم والمراثى والأغانى الشعبية شيئاً ، فكلها

ضروب من الغناء تختلف موضوعاً ونظماً . لكننا لا نحب أن نطوى الحديث عن الشعر الغنائى قبل أن نعود إلى المقطوعة الأربع عشرية نطنب فيها القول ونتبع مراحلها فى تطورها لنتخذها مثالا يوضح كيف تنمو صور الأدب كما تنمو الكائنات الحية جميعاً ، فتبدأ ناقصة التكوين وتأخذ فى الرقى والكمال كلما تقدم بها الزمن على أيدى الشعراء ، فلن تجد صورة أدبية خلقها وسوّاها شاعر واحد .

تتألف المقطوعة الأربع عشرية من أربعة عشر بيتاً ، وكان أول من أكثر الغناء بها شاعر اللاتين « بترارك » فى بث حبه لمهجة قلبه « لورا » ، وقد عاش بترارك فى عصر جاشت فيه الصدور بجديد الدوافع والحوافز ؛ عصر كان فاتحة عهد جديد فى تاريخ البشر ، يطلق عليه المؤرخون اسم « النهضة » ليدلوا به على أن كل شىء قد هبّ بعد رقاد طويل همدت فيه العقول وخمدت القلوب قروناً متتابعة ، فرأى بترارك وجه الحياة على غير مارآه معاصروه ، وأحس الحب على نحو يختلف عما تعود الناس أن يحسوه ؛ فأراد أداة جديدة يعبر بها عن تجربة جديدة ، وسرعان ما وجد فى المقطوعة الأربع عشرية خير أداة تعبر له عما يريد . لقد كانت فى حبه للُورَا لفتَة غريبة وجو غير معهود ، كانت فيه مثالية يشوبها شىء من شهوة الحس العفة الطاهرة ، ثم كان فيه ما جرى به العرف بين العاشقين من تقديس المحبوبة وعبادتها ، وكان حبا عذريا شهويا فى آن معا ، فكانت هذه العاطفة الجديدة فى نفس الشاعر بمثابة التجربة الجديدة التى تطلبت منه أسلوباً

جديدا ، وكان أسلوبه الجديد فى التعبير عن حبه هذا الجديد هذه المقطوعة القصيرة المركبة رغم قصرها ، التى تلمع وتسطع بأجزائها المصقولة كأنها أحجار الماس فى دقة صنعها ، والنجوم الخالدة فى لألائها وبريقها . ولم يكد بترارك يصوغ لعاطفته هذا القالب الجديد حتى سار الشعراء فى إثره جماعات ، وباتت المقطوعة الوليدة عرفا سائدا بين عشية وضحاها . ذلك لأن المشاعر الجديدة التى كان بترارك أول من وعاها وأحسها إحساساً حاداً واضح المعالم كانت هى بعينها المشاعر التى بذر العصر بذورها فى قلوب الناس جميعاً . فلما ألقى عليها الشاعر ضوءاً وضح حدودها ومعالمها مستعينا بالصورة الأدبية الجديدة التى ابتكرها لها ، تبين الناسُ فى أنفسهم ما كان كامنا غامضا ، وأرادوا إخراجه . فلم يكن لذلك الإخراج من سبيل سوى المقطوعة البترارکية ذات الأبيات الأربعة عشر . وأخذت إيطاليا كلها تكتب هذه المقطوعات الغزلية ، لأن إيطاليا كلها كانت تضطرب بمشاعر كالتى أحسها بترارك .

مضت سنون ، وشرع الناس فى انجلترا يدركون فى غموضٍ وإبهامٍ مثل هذا الشعور الذى سبقهم بترارك إلى تبينه فى نفسه ، فأحسوا رغبة التعبير ، فما أسعفتهم إلا أداة واحدة ، هى هذه المقطوعة الأربع عشرية نفسها فجروا فيها على غرار منشئها . لكنهم سرعان ما وجدوا أنهم إذ ينقلون المقطوعة البترارکية وزناً بوزن وقافية

بقافية لا يعبرون عن مثل ما عبر عنه صاحب المقطوعة فى لغته الإيطالية . فما وجدوا فيها عندئذ كبير نفع ، لأنهم لم يكونوا بحاجة إلى قالب أجوف ، إنما أرادوا صورة حية تعبر لهم عن هذا الإحساس الجديد الذى أحسوا فعله فى نفوسهم والذى سبقهم الشاعر الإيطالى إلى إحساس فعله فى نفسه . فجاهد شعراء العصر الاليصاباتى فى انجلترا — ما وسعهم الجهاد — أن يجدوا فى الإنجليزية أداة تساوى الأداة الايطالية فى قدرتها على التعبير ، حتى انتهت المحاولة إلى ضرب من المقطوعة الأربع عشرية ، يختلف اختلافاً بيناً عن مقطوعة پترارك فى الشكل والملامح ، ولكنه يؤدى بالضبط ما أدته مقطوعة بترارك من عاطفة وشعور .

لقد زعمنا فى بداية حديثنا عن الأسلوب أنه يتألف من ثلاثة عناصر أساسية : الألفاظ التى يستخدمها الشاعر أو الكاتب ، وتركيب هذه الألفاظ فى جمل ، ثم طريقة السير فى موضوع الحديث . وقد فرغنا فيما سلف من البحث فى الألفاظ وقيمتها فى أداء المعنى ، وفرغنا كذلك من البحث فى وجه واحد من وجوه تركيب الألفاظ ، وأعنى به تنسيقها بحيث يكون فى وقع أنغامها فى الأذن أثر وتعبير . وكان لابد لنا أن نتناول سائر وجوه التأليف بين الألفاظ فى ضروب العبارة المختلفة ، ولكن ذلك سيدخل بنا فى دقائق البيان والبديع ، فلنا أن نتجاوز عنها لنفسح لأنفسنا بعض المجال لبحث العنصر الشعرى

الثالث فى إيجاز ، وأعنى به طريقة السير فى موضوع الحديث . فكيف يعالج الأديب مادته ؟

لقد أسلفنا لك فيما مضى كيف يستغل الأديبُ — والشاعر بصفة خاصة — ما للألفاظ من قوة تعبيرية ، بحيث يؤدى بها فضلا عن معانيها العقلية ، كلَّ ما تحمل فى أحشائها من صور مُدخرة ومشاعر كامنة لفّتْ نفسها لفًّا حول ذلك المعنى العقلى . وقلنا إن الألفاظ كالقماقم أغلقت سداداتها على شحنة من تجارب لاحصر لها اختزنها فيها الإنسان على كرّ العصور . والشاعر البارع هو الذى يعلم كيف يزيل عن تلك القماقم سداداتها ليفرغ المكنون المدخر فيها . وهذا بعينه هو طريقته فى معالجة موضوعه ، فهو لا يعنيه أن يعرض موضوعه عرضاً عقليا ، بل يحاول أن يبرز كل ما يحتويه الموضوع من سائر العناصر التى هى قوامه وجوهره . خذ هذين البيتين لمردِثْ :

لا بُدّ لى أن أهوى واجفاً

على هذا الصدر الذى يحمل الوردة ؟

ويريد بهما الشاعر أن الملحد — الذى يكفُرُ بخلود الروح بعد موت الجسد — لا ينبغى له أن ييأس ما دام مصيره هذه الأرض التى تحمل الورد فوق صدرها . لكن الشاعر لا يقنعه أن يسوق معناه هذا مستقيما واضحاً كما عبرنا عنه فى النثر ، لأن المعنى العقلى وحده لايكفيه ، إنما يريد أن يضيف إليه ألوان المشاعر والعواطف التى ليست من المعنى العقلى فى شىء وإن تكن مرتبطة به : « فالصدر الذى يحمل

الوردة » هو الأرض . ولكن هل هو الأرض التى تتألف من الكربون والنتروچين وما إلى ذلك من عناصر التربة والصخور ؟ كلا . بل إنه ليرى فى هذه الأرض أمًّا رءوماً تنسل من جوفها الورد الجميل ، ، ويخلع على الأرض عاطفة الأمومة نحو نسلها هذا الجميل ، فكل هذه الخواطر تتداعى إلى الذهن حين يقرأ عن الأرض أنها « الصدر الذى يحمل الوردة » وهو وصف بعيد عن الدقة العقلية كل البعد فليس الورد أطفالا وليست الأرض صدرا حنونا يضم إليه هؤلاء الأطفال . ولكن هذا الانحراف نفسه عن الدقة العقلية هو قيمة الصورة التى رسمها الشاعر باستعارته . فالمماثلة بين الورد من ناحية ، والأم وأطفالها من ناحية أخرى تشبيه حقيقى صادق . لكنه يخفى عن العين حتى يكشف عنه الشاعر بمثل هذه الصورة التى يرسمها . فكلنا يستطيع أن يرى الوردة نباتا تنتجه الأرض ، والشاعر وحده هو الذى يرى الوردة طفلا تلده الأرض . فالشعراء بما يرسمون من صور كهذه يخلعون على الأشياء صفات ليست لها حكم العقل ، لكنها فى حقيقة الأمر ترمز لروحها الحق وجوهرها الصحيح ، هذه الصور هى إحدى الوسائل الشعورية التى يستخدمها الشعراء فى التعبير عما يريدون .

وبديهى أن تحكم للشاعر بالجودة فى صُوَرِه هذه التى يكونها ليعبر بها عن معانيه بما لها من قوة التأثير والتعبير ، فقد تكون الصورة ممتعة فى ذاتها مزخرفة مزركشة ، لكنها لاتضيف جديداً إلى معانى

القصيدة ؛ بل قد تضعف تلك المعانى . وتعود مرة أخرى إلى هذين البيتين اللذين يصف بهما الشاعر السحاب فى يوم عاصف ، فنتخذهما مثالا موضحا :

تسربَلَ وشياً من حرير تطرّزت
مطارفُها لمعاً من البرق كالتبر
فوشىٌ بلا رقمٍ ونقشٌ بلا يدٍ
ودمعٌ بلا عين وضحكٌ بلا ثغر

فلا شك أن هذه كلها صور جميلة ، فالسحاب الذى لبس رداء من حرير ؛ والرداء الذى طرزه لمع البرق ، والدمع الذى ينسكب من غير المحاجر ، ثم الضحك الذى تتحدر قهقهته من غير الأفواه ، كل هذه صور جميلة ولكنها تفسد المعنى لأنها لاتترك فى القارئ أثر السماء العاصفة ببرقها ورعدها .

وخذ مثالا آخر من الشعر الإنجليزى ، يقول « لُونجفلّو » فى قصيدة « أنشودة الحياة »[1] ما يأتى :

حيَواتُ العظماء حافزةٌ لنــا
أن نَعلُوَ بالحياة إلى أعلى القُنَنْ
حتى إنْ رَحَلنا تركنا فى إثرنا
آثارَ أقـدامٍ على رمال الزمنْ

(١) Longfellow, Psalm of Life

وظاهر أن تصوير الجزاء الذى يلقاه ذو الحياة العظيمة — والذى يراد به أن يكون إغراءً للناس أن يحيوا حياة عظيمة — بخلود لايزيد على آثار أقدام فوق الرمال لم تلبث أن تسفيها الريح ، لا يؤدى المعنى المراد إلا أضعف الأداء . فالصور الكلامية التى يستخدمها الشعراء إن أجيد استخدامها كانت أداة مفيدة فى أيديهم ، فبفضلها تُشخَّص المعانى المجردة ، وتصبُّ فى صور مرئية محسوسة ، وبذلك تكتسب قوة ونصوعا . ويجمل بنا فى هذا الصدد أن نشير إلى حيلة شائعة فى الآداب الأوربية ، وكانت أكثر شيوعاً فى العصور الوسطى منها فى العصر الحديث ، وهى أن يكتب الشاعر اسم المعنى المجرد الذى يريد تشخيصه وتجسيده مبدوءاً بحرف التاج ، وإنها لحيلة قمينه أن تبلغ غايتها فى الشاعر المجيد ، لكنها أقرب إلى الإخفاق ، لأنها فى أكثر حالاتها لا تحمل إلى الذهن صورة مجسدة كما أريد لها أن تفعل . ومن خير الأمثلة التى تساق لنجاح الشاعر فى تشخيص المعانى المجردة مع جعلها حية فى الذهن ما صنعه « ملتن » فى « الفروس المفقود » إذ شخص « الخطيئة » و « الموت » فأبرزهما فى أبشع صورة لها ، وما فعله هو نفسه كذلك فى إحدى قصائده الأخرى إذ شخص « الضحك » فجعله كأنما هو شخص ينبض بالحياة ممسكاً جانبيه بكلتا يديه من فرط القهقهة .

وما هذا التشخيص إلا واحد من مئات من طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء ، يريدون بها ألا يقتصروا فى أداء المعنى على مجرد سرده

وبسطه بطريقة مستقيمة مباشرة . لأنهم إن فعلوا كانوا يخاطبون العقل ، ومهمتهم أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه فى أنفس القراء من مشاعر وذكريات . ومن أهم هذه الطرائق التى يصطنعها الشعراء فى أداء المعانى : التشبيه والاستعارة . وللاستعارة فى الشعر قيمة بالغة بحيث يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها . وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التى تبدو منفصلة لا علاقة لإحداها بالأخرى روابط وصلاتٍ ، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيه ، وأمثلة الاستعارة والتشبيه فى الأدب كثيرة لا تقع تحت الحصر . يقول الشاعر :

فأمطرَتْ لؤلؤاً من نرجسٍ وسقتْ

وردا وعضَّتْ على العُنَّابِ بالبرد

فليست العين نرجساً ، ولا قطرات الدمع لؤلؤاً ، ولا حمرة الخدود ورداً ، ولا أطراف أناملها المخضَّبة عنابا ، ولا أسنانها برَداً . لكن هكذا ربط الشاعر الصلة بين هذه المتفرقات ليوحى إلى القارئ بمعنى وصورة لا يوحى بهما التعبير المستقيم « سالت عبراتها على خدها وعضت على أناملها بأسنانها » . فلن يمضى القارئ على اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد دون أن يتصور لألاءها وعبقها وفتنة جمالها .

ويقول امرؤ القيس فى وصف الليل :

وليلٍ كموج البحر أرخى سُدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلتُ له لما تمطّى بصُلبه وأردفَ أعجازاً وناء بكلكلِ

فانظر إلى هذا البيت الثانى : يريد الشاعر أن يقول إن ليله طويل بطىء ثقيل ، فلما رأى للّيل وسطاً ممتداً استعار له من البعير صلبه وهو يتمطى به ، ولما رآه بطيئاً ثقيلا مضى فى استعارته لأجزاء البعير فجعل له أعجازاً ، ثم أمعن فى تصوير الثقل والبطء فجعل بعيره ينوء بكلكله . وهكذا صور الليل على صورة البعير ، حيث جعل له صلباً يتمطى به أولا ، ثم عقّب على ذلك بذكر العجز ، ثم بالكلكل ، وهو ما يعتمد عليه البعير إذا بَرَك .

وانظر إلى هذا الشاعر الذى يصف لك كاتباً يحلّ المشكلات بقلمه ، فيجعل الأقلام نبالا ويجعل الأنامل ريشاً لتلك النبال ، ثم يجعل من سواد المداد نصولا لها ، ويجعل القرطاس أمامه حَلْبة ، وكأنما الأقلام جياد فى هذه الحلبة وما صريرها وهى تكتب إلا صهيل تلك الجياد .

نبلٌ حبَاها من رءوس بنانه ريشاً ومن حُلَل المداد نُصولا
فَفَرَتْ شواكل كلّ أمرٍ مُشكلٍ ورددْنَ كلَّ مُفَصَّلٍ مفضولا
ترى الصحيفةَ حلبةٌ وجيادَها أقلامُه وصريرَهن صهيلا

ثم اقرأ هذه الاستعارة التى تثير فيك التأمل والتفكير :

العيش نومٌ والمنيةُ يقظة والمرء بينهما خيالٌ سارى
فاقضوا مآربكم سراعاً إنما أعمارُكم سَفَرٌ من الأسفار

وهذه الاستعارة التى يرثى بها والد ولده :

وهلالُ أيامٍ مضى لم يستدرْ بدْراً لم يُمهَلْ لوقت سرارِ
عجل الكسوفُ عليه قبل أوانهِ فمحاه قبـل مظـنةِ الإبْدار
واسـتُلَّ من أترابه ولدَاتهِ كالمقلةِ استُلَّتْ من الأشفار

فلو قال لك إن ولدى مات صغيرا ، لما وفى ما أراد أن يقوله ، إنما أراد هذا الأمل الذى يتعلق به ويرقبه يوما بعد يوم لعله أن يكتمل، وإذا به يقضى قبل أوانه بقدَرٍ مباغت لم يكن يتوقعه ، كهذا الكسوف الذى ينقضّ على الهلال فيقضى عليه قبل أن يكتمل إبداره ، ولا تقُل إن فى هذا التصوير خطأ يبعد به عن الواقع إذ الكسوف لا يصيب القمر إلا وهو بدر مكتمل، لأن الشاعر يريد التأثير بألفاظه وصوره، فلو أثّرت ألفاظه وصوره الأثر الذى يريد لم يعد له بعد ذلك مطلب .

والفرق بين التشبيه والاستعارة هو أن الأول يحتفظ للمشبه والمشبه به بذاتيهما وكل ما يفعله أن يربط الصلة بينهما . أما الاستعارة فتدمج الواحد فى الآخر وتجعلهما شيئاً واحداً ؛ ففرق بين أن يقول الشاعر : « فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضّتْ على العناب بالبرد » وبين أن يقول : « فأمطرت دمعا كاللؤلؤ من عين كالنرجس وسقت خدا كالورد وعضت على أنامل كالعناب بأسنان كالبرد » فالتشبيه — كما ترى — أقرب إلى تصوير الواقع . أما الاستعارة فأمعنُ فى الخيال لأنها تطمس الأشياء طمسا وتستبدل بها أشباهها ، فالفتاة الباكية فى هذا البيت لم تسفح من عينها دمعا كاللؤلؤ ، إنما

سفحته اوّلوّا ، لهذا كان التشبيه أكثر شيوعا من الاستعارة فى العصور « الاتباعية » التى يكون فيها الشــعراء أقل حدَّة فى الخيال وأكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق ، وكانت الاستعارة أكثر شيوعا من التشبيه فى العصور « الابتــداعية » التى يشطح فيها الخيال ويجمح فلا يكون العقل عليه ضابط .

ولعله من الخير أن نختتم هذا الفصل بتحليل لقصيدة « المعشوقة المفقودة » للشاعر الانجليزى « براونتج »[1] لنوضح بمثال محسوس كيف يستخدم الشاعر أدوات التعبير حين ينشئ قصيدته . « فالمعشوقة المفقودة » قصيدة يفصح فيها شخص معين عن تجربة معينة يمارسها فى ظروف معينة فلكى تقرأ القصيدة قراءة صحيحة لا مندوحة لك عن تخلق الظروف التى كانت تحيط بهذا الشخص فى موقفه ذاك ، ولا مندوحة لك أيضا عن تبين طبيعة خلقه ، حتى يتاح لك أن تعيــد تجربته فى نفسك حية قوية كما كانت فى نفسه وهو يمارسها . تستهل القصيدة بقول العاشق « إذاً فكل شىء قد انتهى » . وتدلنا كلمة « إذاً » أن الرجل قد سمع لتوه من حبيبته ما أفاده أن كل شىء قد انتهى ، فتتطلع نفوسنا إلى معرفة وقع هذا الهجر والصدود فى نفسه ، فلو عرفنا ذلك لوفِّقنا إلى مفتاح يكشف لنا عن حقيقة شخصيته ؛ وسرعان ما نتبين أن صدَّ المعشوقة لم يصرعه باليأس والأسى ، فهو فيما يظهر ليس بذى عاطفة عميقة محتدمة ؛ إذ تراه هو نفسه لا يكاد

(١) Browning, The Lost Mistress

يعرف وقع الضربة فى نفسه ، فبدل أن ينطلق لسانه ليعبّر فى صورة محدودة عن إحساسه وشعوره ، تراه يتساءل :

أترى الحـــقّ مـــرًّا
كما يُظنُّ به لأول وهلة ؟

واضح من هذا التساؤل أنه رجل ينطوى على نفسه ويستبطن مشاعره ليتعقبها وهى تجرى فى دخيلته كى يعلم حقيقتها وكنهها ؛ أم نرى الضربة قد أطارت شيئاً من صوابه ، أو على التقدير القليل قد فلّت من حِدة انفعاله بعض الشىء ، فلم تترك له من القوة المدركة ومن تماسك النفس إلا قدراً يستطيع به أن يعلم من نفسه هذا الذى يلاحظه ويعجب لحقيقته ؟ إننا بعدُ لا نعرف طبيعة الرجل ، فلابد لنا أن نأخذ تساؤله هذا « أترى الحق مرًّا كما يظن به لأول وهلة ؟ » . على أنه بحث يلقيه فيلسوف من طبيعته أن يغوص إلى حقائق الأشياء ، ولعله أراد الآن أن يطرح أمام نفسه هذه المشكلة النفسية لدراستها فى نفسه هو ، وقد وقع به مصاب كان يظن به المرارة أول الأمر؛ وبغير أن يقول الرجل عن نفسه ما يكشف لنا عن طبيعته تراه ينتقل فجأة فيقول :

أنصِتْ ! إنه العصفور يناغى : عِم مساء ،
على مقربة ها هنا فوق رفرف البيت !

بهذين البيتين قُضى الأمر وانزاح الشك وتبينت حقيقة الرجل .

لقد شككنا فى أن يكون فيلسوفاً بلغ من حبه للتفكير المجرد أنه فى اللحظة التى علم فيها أن أمله فى الحب قد ضاع ، أخذ يحلل وقع الأمر فى نفسه باحثاً مدققاً ليجزم إن كان « الحق مراً كما يظن به لأول وهلة » . لكن الفيلسوف الذى يغرق فى تفكيره المجرد والذى يستطيع أن يمسك بزمام نفسه فينظر إلى الأمور نظرة موضوعية علمية هادئة حتى وهو فى محنته ، مثل هذا الفيلسوف لا تستوقف سمعَه مناغاةٌ خافتةٌ من عصفور يعشّش على رفرف البيت . فلم يَعُدْ من سبيل إلى الشك فى أن صاحبنا عاطفىٌّ تسوقه مشاعره ولا يعهد بزمام نفسه إلى عقله المجرد الخالص ، إنه رجل يتلفّت إلى الدنيا من حوله فلا يفتنه منها إلا الأحاسيس الرقيقة الممتعة ، إنه لَيسعَدُ ويغتبط إذا ما استجاب إلى المؤثرات العاطفية التى تنبعث عن الطبيعة من حوله . ومن ثمّ استوقف سمعَهُ تغريد العصفور . لقد ساق الشاعر مناغاة العصفور فى هذا الموضع من قصيدته ، لأن العصفور كان يناغى فى عشه على رفرف البيت حين وقف الشاعر عند بابه عقب لقائه بالحبيبة الهاجرة . لكن الشاعر لم يرد أن يثبت فى قصيدته وجود العصفور فى ذلك المكان وفى تلك الساعة من ذاك المساء لمجرد أنه حقيقة وقعت ، بل أراد فوق ذلك أن يبين أى نوع من الرجال صاحبنا ، فلولا أنه رجل تغلب عليه العاطفة لما أدرك وجود العصفور ، ولا تحدث عنه ؛ لقد ألِفَ الرجل فى أماسيه الذاهبة أن يهمس فى أذن حبيبته

لغواً كالذى يهمس به المحبون ، لغواً محبباً إلى النفس . ولقد كان الحبيبان يطيران على جناح من الخيال والعاطفة ، فإذا ما تناغيا : « عم مساء » عند الفراق سمعا العصفور يناغى كذلك : « عم مساء » كأن لحبهما صدى فى صدور الطير . فإن علمت هذا استطعت أن تدرك وقع ما ناغى به الطير عندما أقبل المساء فى تلك الليلة على نفس الحبيب المهجور . إن الحياة الواعية عند صاحبنا تبدأ بأحاسيسه لأنها من أهم ما يستثير عنايته واهتمامه ، وقد أراد فى مستهل القصيدة أن يسلط عقله على هذه الأحاسيس لعله يهديها سواء السبيل . وها هو ذا يرى ويسمع العصفور الصغير الذى يُضرَبُ بضعفه المثل بين الأحياء جميعاً ، ها هو ذا يرى العصفور ويسمعه وقد اتصلت حياته فكانت الليلة كما كانت أمس وكما ستكون غداً وبعد غد . إن العصفور الهزيل الضئيل يحيا حياة موصولة لا مقطوعة ؛ وذلك دليل فى حكم العقل — الذى أسلمه الرجلُ زمامَ عاطفته — على أن أساس الحياة فى الكون كله هو الاستمرار والاتصال ، فكيف يمكن فى كونٍ هذا أساس الحياة فيه أن يفهم أو يسيغ فكرة النهاية والانقطاع ، أو أن يصدق عن إيمان وعقيدة « أن كل شىء قد انتهى » كما قالت له المعشوقة الصادّة ، فاستهل بقولها قصيدته ! كلا . يستحيل عليه أن يفهم أو يسيغ فكرة النهاية والانقطاع ، ثم يزداد ذلك استحالة عليه ، لأنه وقد فكّ عواطفه من عقالها وأطلق

سراحها ، تلك العواطف التى اعتاد أن تثيرها فى نفسه ظواهر الطبيعة من حوله ، مضت فى طريقها لا تنتظر مثيراً يدفعها ، فراحت تجرى فى مخيلته يدعو بعضها بعضاً فى صف متتابع الصور : فلئن ذكر العصفور لأن صوته وقع فى سمعه ، فقد عقّب عليه بذكر الكروم ولم تكن هناك ، لكن الخواطر تتداعى من تلقاء نفسها :

والزَّغَبُ على براعم الورق فوق الكرم ،

لقــد لحظته ذلك اليــوم

وفى البيت الثانى دلالة كبرى ، فهو فى ألفاظه وتركيبه كاللغة الدارجة على الألسن فى الحديث السائر ، وليست فيه محسنات الشعر وزخارفه . وكان فى مقدور شاعر مثل « براوننج » أن يتأنق لك فى العبارة كيف شئت ، وأن يرسم لك من الصور المطرزة ما يخطف السمع والبصر ، لكنه لم يرد فى هذا الموضع إلا هذا القول البسيط ، لتشم منه رائحة الحياة الجارية المألوفة بما تعهده فيها من لغو بين المحبين : إنه يريد أن يعيد إلى ذهنك حياة الحبيب مع حبيبته كل يوم ، فلقد لبث العاشقان أمداً طويلا يجولان فى الطرق المحيطة بالبيت ، يلغو كل منهما للآخر لغواً مرحاً طروباً بما يراه من ظواهر الطبيعة البهيجة من حوله ، فلطالما لاحظا وتحدثا عن الحشرة تزحف فوق الأرض ، والفراشة تنشر جناحها فتبدى ألوانه الزاهية ، وجذوع الأشجار وقد حُزّت فيها علامات وإشارات ، وأوراق الأشجار وقد

بدت إحداها فى وضع رشيق . . . تلك كانت أحاديث اليوم بين الحبيبين .
وفى مثل هذه الحياة يكون اليوم الذى تسقط فيه أول قطرات الثلج فى الشتاء يوماً مشهوداً له عند الحبيبين علامته التى تميزه ، وربما ظلا يرقبانه أمدا بعيدا وقد ملأهما المرح والفرح والنشاط ، فإذا ما قدم احتفلا به فى إقبال طروب على الحياة . هكذا كانت حياة الحبيبين معاً : دورة متجددة تسرى فيها عاطفة يخفّ لها قلباهما . فلما سمع صاحبنا مناغاة العصفور عند المساء ، انطلق خياله إلى مظهر آخر فى الطبيعة لحظَه ذاك النهار ، وربما احتفظ به فى واعيته ليكون موضوع السمر بينه وبين حبيبته ، بل ربما كانت تلك البراعم الزاغبة على أوراق الكرْم ظاهرة أخذا يرقبانها معاً ليبتهجا بها عند أول ظهورها ، فطبيعى أن ترد على خاطر الرجل حلقةً أولى فى سلسلة الخواطر التى أثارها تغريد العصفور . هكذا ترى الرجل غير مدفوع بتدبير من العقل الواعى ، بل يفيض عنه التعبير فيضاً وينبثق انبثاقاً ، كما يتفجر الينبوع بالماء والشمس بالضياء ، فيصور لنا نفسه على سجيتها فى تعبيره البسيط الذى جاء على نفس الصورة التى كان سيتحدّث بها عن براعم الأوراق فى كرمة العنب . فأما وقد طفَت براعم أوراق الكرم من اللاشعور الدفين إلى الشعور الواعى — فوردت فى القصيدة — فكيف تراه يتأثر بها ؟ لقد أحدث تغريد العصفور فى نفسه إحساساً باستمرار الحياة واتصال الوجود ، فاذا عسى أن تحدث هذه الصورة الجديدة فى نفسه ؟ لقد أحدثت فيه أثرا قويا ناصعاً ، لا بمجرد استمرار الحياة كما فعل العصفور ، بل بناموس

طبيعى آخر يدفع الكائنات الطبيعية كلها دفعاً نحو حياة أكمل خلقاً وأتم نضجا . فكيف لرجل تتردد فى خاطره هذه الأحاسيس أن يفهم أو يسيغ ما قالته له الحبيبة وما استهل به القصيدة « إن كل شيء قد انتهى » ؟ إنه فى هذه اللحظة المعينة ، وفى هذا الموقف المعين ، يستحيل عليه أن يصدق ذلك عن عقيدة وإيمان ، فيمضى قائلا :

وإذاً فسوف نلتقى غداً كما كنا نلتقى يا حبيبة الفؤاد !

لقد حملته مشاعره إلى عالم آخر لا يعرف اتصالُه انقطاعا ، فتراه قد نسى الآن نسياناً تاماً أن « كل شيء قد انتهى » بينه وبين حبيبته ، وأخذ يتوقع أن يتم اللقاء بينه وبين حبيبته غداً كما كان يتم كل يوم ؛ ولكنه لم يكد يُخرج هذا الأمل الذى يجرى به خاطره عن غير وعى ، لم يكد يخرجه فى ألفاظ فيعيه بعقله الذاكر اليقظان حتى أيقن من فوره أن اللقاء لن يكون غداً كما كان ؛ ومع ذلك فهو لا ييأس كل اليأس ويستخرج من الموقف كل ما فى مستطاعه ليشبع عاطفته ، فلئن استحال أن يكون اللقاء غداً كما كان كل يوم ، فلا ينفى ذلك اللقاء على أى وجه من الوجوه :

هل لى أن أضع يدك فى يدى ؟

صديقين ولا شيء غير صديقين — ففى الصداقة العابرة

كثير مما نفضتُ عنه رجائى

فقد استدرك ههنا أنهما إذا التقيا غداً فلن يكونا حبيبين ، ولكنها لاشك ستأذن له أن يضع يدها فى يده ، وهل تحرمه لذةً تهبها أصدقاءها العابرين ؟ فبعد أن يهدهد عاطفته على هذا النحو ويبعث فيها الطمأنينة بالآمال الكاذبة ، يفيق من غفوته ويواجه الموقف كما هو ، فيتبين له فى جلاء فقد الحبيبة إلى الأبد ، فليس فى غد لقاء بين الحبيبين ولا بين الصديقين ، فتحتدّ فيه العاطفة وتشتدّ حتى تنقلب انفعالا مضطرماً محتدماً ، ويبدأ الجزء التالى من القصيدة بنبرات أقوى :

فكلُّ لمحةٍ من عينٍ بهذا البريق وهذا السواد
سأحفظها فى النفس والقلبُ جاهدُ
وصَوتُك إذ ترجينَ أن يكون لقطرات الثلج أوبةٌ ومَعاد

يئس المحب — إذاً — من لقاء حبيبته ، فلا أقل من أن يحفظ - أبد الدهر نظراتها وصوتها . ثم يعود الشاعر فى الجزء التالى فيهدئ من عاطفته الثائرة فيخفى عن نفسه مدى فادحته التى حلَّت به ، ثم يمنّى نفسه بحظوة عندها ضئيلة جداً ، لكنها أصبحت فى هذه الحالة اليائسة تكفيه :

لست أريد أن أقول لك إلا ما يقوله سائر الخلان
أو أزيد عليهم بفكرة

سأمسك يدك كما يمسكها بقيـــة الإخوان

أو أزيد عليهم بطول الفترة

وهكذا نترك صاحبنا مغموراً بعاطفته حتى أطراف أنامله ، كل أمله من حبيبته أن يضغط الضاغطون على يدها ثانيتين اثنتين ، وأن تترك يدها فى يده ثانيتين ونصف ثانية .

لقد حاولنا بهذا التحليل أن نوضح ما لعوامل التعبير الثلاثة من قوة : الألفاظ ، ثم الصور ، ثم طريقة السير فى الموضوع . وكان ينبغى إتماماً للتحليل أن نستعرض الأوزان والقوافى ، لأن الصوت والنغم — كما قدمنا — جزء من التعبير ، لكن ذلك لايكون إلا فى الأصل الموزون المقفّى .

الفصل الثالث

كل فن لما خلق له

لقد أنبأناك منذ فاتحة الكتاب أننا سنستخدم لفظ « الشعر » لندل به على كل ضروب الأدب التى تُقصد لذاتها وجمال فنها ، لا لنفعها وما فيها من علم وعرفان ؛ ولكن العرف قد جرى بتقسيم هذا الشعر أنواعا وأقساما ، فملحمة ومسرحية وقصيدة غنائية وقصة ومقالة إلى آخر هذه الأقسام والأنواع ؛ وكلها يخضع لما قدمناه فى الفصلين السابقين من مبادئ وموازين ؛ إلا ما يخص النظم منها فهو لا ينطبق إلا على المنظوم ؛ فالعوامل التى تؤدى إلى قوة التعبير ، هى بعينها لا تتغير فى كل هذه الضروب الأدبية على اختلافها ، فمهما تكن القطعة الأدبية ، ملحمة كانت أو قصيدة غنائية أو مقالة ، فينبغى لك أن تقرأها على النحو الذى أفضنا فى شرحه وتوضيحه فى الفصلين السابقين ؛ لكن مشكلة جديدة تنشأ ههنا وتتطلب منا التفكير والحل . لقد زعمنا أن الميزان الذى نميز به جيد الشعر من رديئه هو قوة الألفاظ والصور فى التعبير عما أريد لها أن تعبر عنه ؛ لكننا عرفنا مما قدمناه فى الفصل السابق أن لأنواع الشعر المختلفة قدرات مختلفة على التعبير ، فقصيدة فى الشعر المرسل تختلف فى طريقة أدائها للمعنى وتعبيرها عما يريد الشاعر عن قصيدة فى بحر الدوبيت ؛ وإذاً فربما كانت الطريقة المثلى فى الحكم

على قصيدة أن نحكم عليها باعتبارها شعرا أولا، ثم باعتبارها هذا الضرب أو ذاك ثانيا ؛ إذ يستحيل أن تزن قصيدة بميزان النقد الكامل العادل إلا إذا قستها بمعيار نوعها ، أما أن تقيس القصيدة الغنائية بما تقيس به الملحمة ، ثم تستخف قيمتها وتستصغر شأنها لأنها لاتؤدى ما تؤديه الملحمة فضلال وانحراف عن سواء السبيل ، ولا يقل خطلا وحمقا عمن ينتقص من شأن النمر لأنه لم يكن أسدا ؛ فإذا كانت القصيدة الغنائية تختلف عن زميلتها القصصية بمقدار ما يختلف النمر عن الأسد ، فبديهى أن تحكم على القصيدة الغنائية فى حدود ما يستطيع الشعر الغنائى أن يؤديه ، وأن تحكم على الملحمة فى حدود ما يستطيع الشعر القصصى أن يبلغه ؛ فالقصيدة الغنائية الجيدة هى التى تجود فى صفتها الغنائية ، كما أن خير النمور ما يمثل طبيعة النمر على وجهها الكامل ؛ ونسوق لذلك مثالا هذه العبارة الآتية التى وردت فى تأمل « هاملت » وهو وحده يحدث نفسه ، قالها وهو يفكر فى العالم الآخر فيصفه بأنه :

العالم المجهول الذى من حدوده
لا يعـــود مسافر

وتقرأ العبارة فى أصلها الإنجليزى فتجد لها رنينا جميلا ونغما حلواً مستساغاً ، ولا تخطئ فيها جودة الصياغة وقوة التعبير ؛ وما دمت قد حكمت لها بقوة التعبير ، فقد سلكتها فى الشعر الجيد ، فذلك مقياسنا الذى اتخذناه وحرصنا أن تكون له المنزلة الأولى فى الحكم والتقدير ؛

تقرأ هـــذه العبارة فتشعر أنك قد أحببتها ، لا لأن لها نغما جميلا فى مسمعيك فحسب ، بل لأنها بأسلوبها ، أى بطريقتها فى معالجة موضوعها ، تصور لك العالم الآخر صورة تغنيك وترضيك ؛ فتصوير هـــذا العالم الآخر « بعالم مجهول » وبأنه لسفر الحياة نهاية وختام ، قد هيأ للشاعر أن يبرز صفتين هما من أهم الفوارق بينه وبين هذا العالم الأرضى الذى نعيش فيه : أولاهما إلغازه وغموضه فهو « عالمُ مجهول » ؛ والثانية انفصاله التام عن هـــذا العالم ، إذ « من حدوده لا يعود مسافر » ؛ وهكذا كشف الشاعر عن العناصر الأساسية فى الفكرة التى يسوقها كشفاً صحيحاً جميلا ، فلا يسعنا إلا أن نحكم لعبارته بالجمال ؛ وإذاً فهى عظيمة بمقياس الشعر بوجه عام ؛ لكنها ليست شعراً بمعنى الشعر العام وكفى . إنها قول معين لشخص معين فى نوع معين من الشعر هو المسرحية ؛ فلا يمكن الحكم لها أو عليها حكما قاطعاً إلا إذا رأيناها فى موضعها من المسرحية التى وردت فيها ؛ لنزن قدرها فى ذلك الموضع ومقدار أدائها لمـا أريد لها أن تؤديه ؛ ونعود إلى المسرحية فإذا العبارة تجرى على لسان « هاملت » ، وإذا بعامل جديد يدخل فى الحكم والتقدير ؛ فقد كنا حكمنا على العبارة بالجودة لأنها عبرت لنا عن رأينا فى العالم الآخر ؛ حكمنا لها بالجودة لصدقها ؛ لكنها تجرى فى الرواية على لسان « هاملت » الذى يعلم دون سائر الناس جميعاً أنها كاذبة ؛ فلم يكن قد مضى فى حوادث المسرحية إلا قليل حين رأى « هاملت » مسافرا قد عاد إليه من العالم الآخر ، ولم يكن

المسافر العائد إلا أباه . كان هاملت قد رأى منذ قليل شبح أبيه أمام عينيه ، وأخذ الشبح يقص عليه من الأنباء ما تشيب له النواصى وتنخلع له القلوب . فواضح — إذاً — أن الصــفة التى جعلتنا نحكم على العبارة بالجودة وقوة التعبير — أعنى صفة الصدق فى التصوير — قد ارتفعت عنها فى موضعها من الرواية ؛ فإن كانت لا تزال جيدة قوية فى سياقها ، فلسبب آخر غير صــدقها . وهنا نتساءل : ولماذا وصف هاملت العالم الآخر وصفاً كاذباً بالنسبة إليه ؟ تجربته القريبة القوية قد دلتْ على عكس ما يقول ، إذ آب إليه من حدود العالم المجهول مسافر ، هو أبوه ؛ ولا نكاد نبدأ البحث عن علة هذا حتى ينفتح لنا طريق نتسلل منه إلى أعماق نفسه ، فحين أخذ هاملت يتأمل الحياة بفكره المجرد كما يتأملها الفيلسوف طارت عنه تجربته الشخصية المحدودة المحسوسة ، فهو فى تأمله هذا قد بات عقلا خالصاً مفصولا عن الجسد وتجاربه ، وفى هذا وحده كل مأساته ! إن مأساة هاملت فى صميمها أنه رجل يسير بفكره المجرد فى واد ، وبجسمه وحواسه وتجاربه فى واد آخر ، هو رجل لا يبنى تفكيره على تجاربه ومن هنا كانت متاعبه ، رجل يعرف كيف يتأمل ولا يعرف كيف يعمل ، لأن التأمل من خصائص العقل وهو على عقله مسيطر ، وأما العمل فمن صفات الجسم وليس له على جسمه من سلطان ؛ وإذاً فقد ظهر للعبارة جمال آخر وروعة أخرى ، إنها ليست عظيمة فى سياقها من الرواية لمجرد أنها تقول الصدق ، بل لأنها عند التحليل مفتاح لشخصية

هاملت ، فتفتح آفاق نفسيته وتلق عليها الضوء ، وبذلك تفسر المأساة كلها ؛ وهى عبارة جميلة قوية من حيث هى شـــعر مطلق ، ثم هى أجمل وأقوى من حيث هى جزء فى رواية مسرحية ينطق به شخص معين فى موقف معين .

من هذا ترى أنك لا تستطيع الحكم بالجودة على قول فى مسرحية إلا بمقياس المسرحية ، ولا على بيت فى قصيدة غنائية إلا بميزان القصيدة الغنائية وهكذا ؛ أما الحكم على إطلاقه فعبث وضلال . وإنه ليشيع اليوم بين رجال النقد رأىٌ بأنه لا فرق بين شـــعر وشعر عند الحكم والتقدير ، فما نريده من شعر القصيدة الغنائية هو ما نريده من شعر المسرحية أو الملحمة أو غير ذلك من فنون النظم ؛ فالشعر إما أن يكون شعراً أو لا يكون شيئاً . ويمضى رجال النقد فى رأيهم فيزعمون أن ما يجعل الشعر شعراً لا يتوقف فى قليل ولا كثير على المصادفة البحتة التى جعلت هذا البيت من الشعر جزءاً من قصيدة غنائية أو جزءاً من مأساة . وعندنا أنه رأى بعيد عن الصواب ، فقد رأينا فى تحليل العبارة التى قالها هاملت أنها اكتسبت قوة وجودة وجمالا بعد إذ نظرنا إليها وهى فى موضعها من المأساة ، ولو جردناها عن موضعها ذاك لاحتفظت بقليل من قوتها وجودتها وجمالها . إن الرواية المسرحية تختلف عن القصيدة الغنائية بمقدار ما يختلف الأرغُنُ عن القيثارة ، فإن كانتا أداتين مختلفتين فى طبيعتهما فبديهى أن تختلفا كذلك فى

قدرتيهما على التعبير ، ولن نقدُرَ قصيدة غنائية أو مسرحية حق قدرها إلا إذا عرفنا فى غير لبس ماذا تستطيع القصيدة الغنائية أو المسرحية أن تؤديه ، وبالقياس إلى ما تستطيعه من الوجهة النظرية يمكن الحكم على هذه القصيدة المعينة أو المسرحية المعينة . بأن نرى كم جَرَت من شوطها المفروض . ولكن أنّى لنا أن نعلم لكل نوع مداه ؟

كنا فى الفصل الأول قد آثرنا فى تعريف الشعر طريقاً مأموناً من الخطل والزلل بعيداً عن العمق والغموض ، فقلنا إن الشعر ما يصنعه الشاعر . وذلك هو ما نعنيه إن قلنا بعبارة أخرى إن الشعر فن . ولكن كلمة « الفن » قد اضطربت معانيها فى استعمالاتها الحديثة فغشيها بعض الغموض ، فقد تفهم الفن على أنه وجه آخر من المعرفة غير « العلم » وإنه لكذلك . ولكن وجه الخطأ فى هذا الفهم أن تضع هذين الضِّدَّين فى غير موضعهما الصحيح ، فقد تتوهم أن « العلم » أشد ارتباطاً بالحياة العملية النافعة من « الفن » . فالعالِم هو عند أهل هذا العصر ما يبحث فى المعرفة النافعة ، فيخترع للصناعة آلاتها وللحرب أدواتها وللحياة اليومية ما يزيدها رغداً وبهجة وجمالا . أما « الفنون » فتشمل صنوفاً من الدراسة لا خير فيها ، وتشغل وقتها وتنفق جهدها فى كتب عتيقة أكل عليها الدهر ، تعالج علماً قديماً بلغة ماتت ومات أصحابها . ذلك ما يتوهمه أهل هذا العصر عن العلم

والفن ، وإنه لقلب للوضع الصحيح . فإن أردنا الدقة ألفينا « العلم » بعيداً كل البعد عن الحياة العملية ، إذ العلم لاينظر إلى المعرفة من وجهها النافع المفيد ، فهو لا يعنيه إلا المشكلات المجردة والمبادئ العامة ، العلم فكر مجرد يقوم به العالم بغض النظر هل يفيد فى نهاية الأمر أو لايفيد .
وأما « الفنون » فهى فى حقيقة أمرها ليست فروعاً من المعرفة ، بل هى الطرائق العملية لصناعة الأشياء وأدائها . والمواد الدراسية التى يطلق عليها اليوم فى الجامعات اسم « الفنون » كاللغة اللاتينية والتاريخ والأدب الإنجليزى وما إليها « فنون » لأنها جميعاً تعمل على التوسيع من « فن » الحياة ، فهى تهيئ للإنسان أدوات تعينه على أن يعيش حياته على صورة أكمل وأوفى . الفن — إذاً — فى حقيقة معناه صناعة وعمل وطريقة أداء ؛ وأصدق ما أسوقه لك من مثال يوضح كيف يخلط الناس اليوم بين « العلم » و « الفن » خلطاً يضع كلاً منهما مكان الآخر، هو ما يفهمه الرجل من أوساط الناس من معنى « مدرسة الفنون » .
فعنده أن هذه مدرسة تعد التلاميذ لصناعة الأشياء المختلفة كالتصوير والتطريز وتركيب الآلات وإصلاحها وغير ذلك ، وهو مصيب فى فهمه ، لكن خطأه يبدأ حين يظن أن هذه الأمور هى من أبواب « العلم » مع أنها « فنون » خالصة ليس لها من « العلم » الخالص البحت كثير ولا قليل . « مدرسة الفنون » فى حقيقة أمرها تطبق العلوم على صناعات مختلفة ، أى أنها تعلم « الفنون » التى تتصل بفروع العلم

الخالص . فالصباغة — مثلا — فن وصناعة ، لكنها تعتمد على فرع من فروع العلم البحت ، هو كيمياء الألوان .

إذاً فصورةٌ تصورها وقطعةٌ من القماش تصبغها تجعلانك من أصحاب الفنون لا من رجال العلوم . لكننا نعود فنفرق هذين الفنين ، فتصوير الصورة فن ، وصَبْغ القماش فن ؛ لكن الأول من عمل « الفنان » والثانى من صناعة « الصانع » . فلئن كان « الفنان » و « الصانع » كلاهما من رجال الفنون ، إلا أن أولهما معنىٌّ « بالفنون الجميلة » وثانيهما معنىٌّ « بالفنون المفيدة » . فصانع القصائد وصانع الصور وصانع التماثيل وصانع الموسيقى فنانون يعالجون « فنا جميلا » . وصانع الأحذية وصانع الإطارات للصور وصانع المناضد وصانع القيثار فنانون يعالجون « فنًّا مفيداً » فما الفرق بين الفن الجميل والفن المفيد ؟

قيمة ما يصنعه الصانع مرهونة بفائدة ما يصنع ؛ فغاية الحذّاء أن يصنع شيئاً ننتفع به نفعاً معيناً ؛ نعم قد نحبُّ لحذائنا أن يكون جميلا ، لكننا قبل جماله نتطلب أن يكون وقاية لأقدامنا ، فلا بد للحذاء أن يكون على شكل القدم ، وألا تكون به خروق تُدخل الماء ، وأن يكون ذا جلد قوى يقاوم صلب الأديم فيحمينا من أذاه ؛ وبعبارة أخرى لابد لإنتاج الحذّاء أن يكون فى شكله وبنائه وصفاته متمشياً مع الظروف المفروضة عليه . فهوفى صناعته يرضى عوامل خارجة عنه

ليس له عليها نفوذ وسلطان ؛ عليه أن يستخدم مادة معينة — هى الجلد عادة — لأن للجلد من الخصائص والصفات ما يجعله نافعاً أكبر النفع فيما نريده له ، ثم عليه أن يشكل الجلد ويصوغه على نحو فرض عليه فرضاً ، إذ لابد له أن يخرج الحذاء على صورة معلومة . نعم فى وسعه أن يستغل ما لبعض صنوف الجلد من صفات ، فيؤثر اللامع منها على القاتم ، لكى يكسب صناعته جمالا ؛ لكن الجمال فى الحذاء له المرتبة الثانية ، ولفائدته المكانُ الأول ، والحذّاء الماهر هو الذى يصنع لنـــا أحذية تنفع وتفيد ، لا مَن يقصر عنايته على جمال المظهر .

قابل هذه القيود التى تكبل الصانع فى صناعته بالحرية التى ينعم بها الفنان فى أدائه لفنه ؛ فليس على المصور قيدٌ تفرضه الظروف ، فلا عليه أن يضع الألوان والأصباغ على نحو معين لتكون مفيـــدة نافعة ؛ أمام المصور ألوان ، لكل منها قدرة على التمثيل والتعبير ، وكل نبوغه أن يدرك على أى نحو توضع الألوان فتبلغ حدها الأقصى فى التمثيل والتعبير ؟ وإذاً فإنتاجه الفنى — أى الصورة — لا يخضـــع لشروط تأتيه من خارج ، وإنما يخضع للخصائص الكامنه فى طبائع الألوان ذاتها باعتبارها أدوات تعبر . خذ مثلا آخر : أعط مادة الصوت لصاحب مصنع ولرجل موسيقى ؛ يسارعْ صاحب المصنع إلى تشكيل نبرة الصوت بحيث تنفعه ، فتوقظ له من العمال مَنْ تأخذهم سِنةٌ من النوم ؛ وهو إذ يُعدُّ الصَّفارةَ التى تَصْفرُ للقوم ، إنما يخضع لعوامل خارجة عن نفسه ، فلا بد أن يُسمع آذاناً غافلة

لا تريد أن تسمع ، فهو لا يشكّل الصّفارة لتُعجب بصوتها بل لتنفع وتفيد . أما الموسيقى فمطلق السراح من هذه القيود ، وهو يخرج الصوت على نحو لا يقيده ولا يحدده إلا قدرة الصوت نفسه على حسن التعبير وقوته . وهاك مثلا ثالثاً : أعط قطعة من المرمر لبنّاء ، ومثلها لفنان يصنع التماثيل ؛ فأما البناء فيصوغها بحيث تنفع فى بناء ما يبنيه ، وهو فى صناعته يضع نصب عينه الظروف الخارجية ، فيسوّى قطعة المرمر مستطيلة أو مربعة أو مكورة ، وفقاً لما تمليه تلك الظروف : أما المثّال فينحت قطعته تمثالا ، ولا يحدده فى نحت تمثاله ما يتطلبه العالم الخارجى ، وإنما يستوحى شيئاً واحداً فقط ، وهو القدرة الكامنة فى المرمر على التعبير عما يريد أن يبثه فيه من معنى ، فيشكّله فى وضع يؤدى ذلك المعنى خير الأداء .

ونسوق مثلا رابعاً وأخيراً يوضح الفرق بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة توضيحاً جلياً ، ويهيئ لنا فى الوقت نفسه علامةً لا تخطئ فى تمييز ما أنتجه الفن الجميل وما أخرجته الصناعة ؛ وإنما قصدت فن الحياة ، والحياةُ فن من الفنون ، ما دامت طريقةَ تصرفٍ وسلوكٍ وأسلوبَ عيش ؛ فهل الحياة فن جميل أو فن مفيد ؟ لكى نجيب لا بد لنا من نظرة نلقيها على النّتاج الفنى نفسه ، على الثمرة التى أخرجها الفن ، على رجل ونوع حياته ، لنرى هل كانت حياته تلك فناً جميلا أو مفيداً ؛ ثم لكى نجيب لا بد لنا أن نسأل : هل هذا

الرجل كما هو الآن قد جاء نتيجة لظروف وعوامل خارجة عن نفسه ، أم هو نتيجة لعوامل كامنة فى مادته الخامة التى منها نشأ وتكوّن ، ومادته الخامة هى الطفل الذى كانه ؛ فلو كانت الحياة فناً جميلا لاقتضى ذلك أن يكون الرجل — وقد نما واكتمل — قد برزت فيه كل خصائص الطفل الكامنة فيه بروزا بلغ بها أقصى ما تستطيعه من قوة ونضج ، دون أن يحول فى سبيل نموها حائل ليس منها ؛ لكن ما هكذا يتم تكوين الرجال ، فملكات الطفل وقواه لا تنطلق فى طريقها إلى النمو بغير أن تعرقل سيرها وتعوق نموها ألوف العوامل الخارجية . فهذه ضرورات اقتصادية ، وهذه تقاليد اجتماعية ، وتلك عادات أهله وذويه ، بل هذه ضرورة العيش ألزمته أن يسلك فى كسب قوته سبيلا قد يكون بينها وبين استعداده الفطرى شقّة بعيدة ؛ فقد ينعرج طريق الحياة باليافع إلى مصنع ينفق فيه بياض نهاره ضارباً بالمطرقة فوق السّندان ، أو إلى مكتب ما ينفكّ فيه مطقطقاً بالآلة الكاتبة فوق القرطاس ، أو إلى الجامعة يطيل الدراسة النظرية بالاستماع آناً وبالقراءة والبحث آناً آخر . وربما كان حامل المطرقة أولى بالجامعة ، والطالب الجامعى أنسب للمطرقة ، لكنها ظروف العيش تضع رجلا هنا ورجلا هناك ، بغض النظر عن المواهب والملكات ، فليس الرجل — إذاً — طفلا نما فنمّت ملكاته معه إلى حدها الأقصى ، لقد شكلته ظروف خارجة عن نفسه قاهرة ملزمة ، أكثر مما سيّرته ملكاته وقواه التى غرسها الله فى فطرته .

ليست الحياة — وا أسفاه — فنًّا جميلا ، ولكنها فن نافع مفيد .

ليس الرجل الذى صنعته الظروف آية يتجلّى فيها الفن الجميل ، لأنه لا يحقق معنى « الرجولة » تحقيقاً كاملا ؛ فقد حالت دون نمو « الرجولة » فيه عواملُ قطعت ذلك النمو الطبيعى قطعاً أو أجرته فى طريق مُلتو لا يتفق مع الاستعداد الموهوب والقوة الفطرية ، عواملُ خارجة عنه لا تمتّ إلى « رجولته » بسبب من الأسباب . ويسوقنا هذا المثل الذى ضربناه إلى تدبّر الفن الجميل من ناحية أخرى ، فلقد كثر الحديث بين رجال النقد عن الصلة التى تربط الطبيعة بالفن الجميل . ونحب أن نقرر فى جلاء أن الآية مما ينتجه الفن الجميل تختلف اختلافاً بيناً عن الشيء إذا كوّنته الطبيعة وأنتجته . خذ بذرتين من بذور الورد ، واغرس إحداهما فى العراء ، فإذا ما ازدهرت ورودها فاتركها للرياح تلفحها وللأمطار تصفعها ولحرارة الشمس تذويها ولآفات النبات تقضى عليها ، يكنْ لك بذلك عملٌ من أعمال الطبيعة ؛ واغرس الأخرى فى مكان تحوطه الرعاية بحيث لا تنال من زهراتها العوامل الخارجية ، يكن لك من وردها شيء هو بعمل الفن الجميل أشــبه ، إذ يعبر عما كان كامناً فى البذرة من صفات الورد تعبيراً تاما كاملا ؛ وإنما تخيرتُ هذا المثل عامداً ، لأننى أعلم أن كثرتنا الغالبة تستمد متعة فنية من شجرة الورد الأولى مما يلفحها من ريح وما يصفعها من مطر وما يذويها من حرارة الشمس وما يقضى عليها من آفات النبات ، أكثر مما تستمده من

الشجرة الثانية بكل ما يحوطها من عناية ورعاية وكل ما ظفرت به في النهاية من نمو واكتمال ؛ لكنني أعلم إلى جانب ذلك أن المتعة الفنية التي نستمدها من الشجرة الأولى ليس مصدرها « وردية » الشجرة ، بل أساسها أننا نحب أن نرى الورد والريح والمطر تفعل فعلها في آن معاً . وقد وجدنا بغيتنا في شجرة غرست في العراء تحيط بها عوامل الطبيعة المنشودة . وإذاً فهي شجرة تعبر بما انتهت إليه عن مجموعة من القوى مجتمعة : قوة الريح والمطر والورد ؛ أما الشجرة الثانية ففيها فن « الوردية » قد نما واكتمل . وإن ما صنعه النباتيّ هو بعينه ما يصنعه كل فنان في مادة فنه ؛ فقد حررها من كل القيود والعوامل الخارجية القاهرة ولم يُبق إلا على العوامل الفطرية الكامنة في جبلّتها تنميّها كما أراد لها الله أن تنمو شجرةَ وردٍ فقط ، لا شجرة ورد أضيفت إليها العوامل والمؤثرات . وخيرُ قصيدة من الشعر هي ما أبرزت أكثر ما يمكن إبرازه من الشعور من المادة التي منها صنعت . وقد صنعت من ألفاظ ؛ فخير قصيدة هي ما حققت خصائص الألفاظ الكامنة فيها تحقيقاً يبلغ الغاية القصوى ، أو بعبارة أخرى هي ما أخرجت من الألفاظ قدرتها على التعبير إلى أبعد الحدود . أما قصيدة لا تستخدم فيها الألفاظ للتعبير إلى أبعد ما يمكن للألفاظ أن تستخدم وتستغلّ فهي قصيدة رديئة ، أو قل إنها ليست من الشعر في شيء . والواقع أن عدداً قليلاً جداً من القصائد هو الذي تستطيع أن تقول عنه إن القصيدة منه شعرٌ كلها من الفاتحة إلى الختام ، وأما الكثرة

الساحقة مما نعده شعراً جيداً فلا تكون القصيدة شعراً صادقاً إلا فى بعض أجزائهـا ، وتلك الأجزاء هى التى يبلغ فيها التعبير حدّ الكمال ؛ فليس الشعراء شعراء فى كل ما يكتبون ؛ فهذا وردزورث مثلا — وهو من فحول الشعر — لا ينازع فى صدق شاعريته وقوة عبقريته ناقد واحد ، ومع ذلك تراه فى بعض ما يكتب بعيداً عن الكمال . لقد اخترنا له فى الفصل الأول قصيدة « الحاصدة المنفردة » نموذجاً جيداً من شعره ، وتناولناها بالتحليل ، فأسقطنا منها المقطوعة الأخيرة لأنها لم تساير زميلاتها قوة وجودة . إن وردزورث فى بعض ما ينشئ يقف موقف المعلم المرشد الواعظ ، فيبطُلُ أن يكون شاعراً ، فخير ما يكون الشاعر معلماً حين لا يحاول أبداً أن يعلّم . نحن لا ننكر أن يكون للشاعر حكمة يعلّمنا إياها ، بل إن الشاعر أحق الناس بجمع الحكمة ، لأن رجلا أرهفت حواسه بحيث استمتع من تجارب الحياة بعدد أكبر مما استمتع به سواه ، تكون حكمة الحياة أقرب إلى أطراف بنانه منها إلى غيره ، لكن تحصيل الحكمة وإنشاد الشعر عملان مختلفان ، وما أكثر ما يسهو عن هذه الحقيقة شعراؤنا ، كأنما هم يجهلون أن محاولة أيٍّ من العملين يفسد الآخر ، فإن كنت حكيما فلست بشاعر ، وإن كنت شاعراً فلست بحكيم فى شعرك[1] . وليس تعليل ذلك علينا ببعيد ؛ فالشعر

(١) هذا يتفق مع قول بعض نقاد العرب : المتنبى والمعرى حكيمان والشاعر هو البحترى .

من شأنه أن يرفع نفوسنا عن تجربة الحياة العادية المألوفة إلى مستوى أرفع وأعلى . من شأن الشعر أن يخدعنا عن أنفسنا فينسينا لحظة ما يحيط بحواسنا من واقع ، ليجول بنا فى محيط أسمى من حياتنا ، فإن سها الشاعر وحشَرَ حكمة — والحكمةُ قانون الحياة التى نحياها إذ تُركِّزُ تجربةَ هذه الحياة فى جوهرة لامعة — أقول إن سَهَا الشاعر وحشَرَ حكمة فى هذا المجال الخيالى السامى ، كان بمثابة من يخرج إلينا من وراء الستار ونحن ننظر فى دهشة وإعجاب إلى بعض المناظر العجيبة على المسرح ، فيدلنا على سر الحيلة التى أحدثت كل هذه الغرابة فيما نرى ؛ فلا يكون قوله هذا شاذًّا فى موضعه فحسب ، بل يفسد كل شعورنا ، ومهما يتقن اللاعبون بعد ذلك حركاتهم فلن نعود إلى سحرنا الأول .

ولنعد إلى موضوعنا فنستأنف فيه الحديث ؛ لقد بلغنا بالبحث مرحلة قررنا عندها أن العمل يكون فناً جميلا لو استغلَّ مادته الخامة فأخرج منها قواها المعبرة إلى آخر قطرة فيها ؛ ولكن كيف لنا أن نعرف ما فى وسع هذه المادة أو تلك أن تبلغه ، حتى نقول إن العمل الفنى هنا قد استخدم القوة الكامنة أو لم يستخدمها فيكون تبعاً لذلك جيداً أو رديئاً ؟ لا أحسبنا مستطيعين ذلك إلا إن كنا من رجال الفن ؛ فعبقرية الفنان هى التى تهديه إلى ما فى مادته من قوة تعبيرية فى وسعه استغلالها وإخراجها ؛ فالشاعر — مثلا — يرى فى الألفاظ معنى أغزر وقوة تعبيرية أكبر مما يراه فيها سواه ؛ لكننا قد نوفّق إلى سبيل

تؤدى بنا إلى حيث نريد ، لو اقتفينا أثر رجال الفن الذين يستخدمون المادة التى نحن بصدد الحكم عليها ، لنرى ماذا يصنعون لإدراك ما فى مادتهم من قوة كامنة . السبيل المؤدية بنا إلى ما نريد هى أن نستعرض بعض روائع الفن التى أراد بها أصحابها أن يستخرجوا معنى بعينه من مادة بعينها بالتصرف فيها على هذا النحو أو ذاك ؛ بهذا نستطيع أن نصل إلى مبادئ عامة تكون لنا بمثابة القوانين الثابتة التى تصلح مقياساً للحكم ، على شرط ألا نركب رءوسنا فنظن بهذه القوانين صدقاً لا يقبل ريبة ولا شكا ؛ لأننا — على أحسن الفروض — سننتزع هذه القوانين مما أبدعه رجال الفن السابقون ، وقد يهَبُ الله فناناً ما لم يَهَبْهُ أحداً غيره ، فيستخرج من مادته ما لم يستطع سواه من السابقين أن يستخرجه .

ولنبدأ البحث بالنظر فى آثار المرمر التى خلّفها جهابذة النحت فى تماثيلهم ؛ فلماذا آثر المثالون أن يصوروا بتماثيلهم الأرباب وعمالقة الأبطال والشخوص الرمزية وقادة الأمة من مشاهير الرجال ؟ آثروا ذلك لأن المثال إن صنع تمثالا لهذا الفرد أو ذاك ، فهو لا يريد حقاً هذا أو ذاك ، وإنما يرمى إلى شىء وراءهما ، إن المثّال إن نحت تمثالا « لأخيل » أو « نلسن » فإنما يريد أن يخلّد المرمرُ العنصرَ الخالدَ فيمن يصوره بتمثاله ، يريد العنصر الذى يمتاز به بطلُه من سائر الناس ويهمل سائر صفاته التى يشترك فيها مع السواد ؛ ومن أجل هذا اختار

المثالون المرمر مادة لفنهم ، لأنه يبرز العظمة والجلال ويهمل الدقائق الصغيرة التي ليست بذات شأن أو خطر ، ومن أجل هذا أيضا ترى المثّالين يخلعون على شخوصهم أردية بسيطة تنسدل من عواتقهم إلى أوساطهم في أقواس بسيطة الانحناء قوية الأثر ، فذلك عندهم أوفى بالغرض المقصود من ثياب كلها تفصيلات وأجزاء وزخارف ونقوش ، لأن مثل هذه الثياب المزخرفة المزركشة المعقدة بأجزائها الكثيرة من الشئون العابرة الفانية . ونحن إنما نريد أن نُبقي من بطلنا على جانبه الخالد ونزيل عنه كل ما يَعْلَقُ به من فقاقيع الحياة اليومية التي يستوي فيها العظيم وغير العظيم ، ومن ناحية أخرى فإن المرمر يلائمه أن يصوّر الثياب البسيطة القوية بطيّاتها القليلة المستقيمة المنسدلة في فخامة وجلال ، لا أن يصور المخرَّم الرقيق الدقيق ، فإن رأيت من المثّالين المحدثين من يأبى أن يُلبِس أبطاله الثيابَ البسيطةَ التي جرى بها العرفُ بين رجال النحت خلال العصور ، ويؤثر لهم أن يبدوا في حُلَلِهم العسكرية أو ثياب التشريف ، فاعلم أنه لا يريد بذلك أن يُظهر أبطاله في دقائق الحياة اليومية ، فتلك الدقائق في ذاتها صَغَار لا يستحق الخلود ، وإنما يرمز بتلك الحُلَّة العسكرية أو ثياب التشريف إلى ما في بطله من عنصر قومي أو عالمي .

ويزيد موضوعنا وضوحا موازنة نُجْريها بين النحت والتصوير ، فلو سئلتَ : أيهما تحب تخليداً لذكر صديق قضى : صورة له ملونة

أو تمثال نصفى ، لما أحسبك إلا مفضلا صورته على التمثال ، فالصورة بما تستطيعه من تباين فى الظل والنور ودرجات اللون ، يمكنها أن تصور صديقك كما كان فى حياته محتفظة له بكل الدقائق الصغيرة التى جعلته رجلا فرداً كما عهدته وعرفته . الصورة تقدم إليك الصديق فى محيط الحياة اليومية التى ألفت أن تراه فيها فأحببته وأعززته . أما التمثال بطبيعة مادته فلا يمثل لك الصديق رجلا فرداً له سماته الشخصية وخصائصه المميزة ، بل يمثل منه الجانب الذى يجعله إنسانا عاماً ينتمى إلى وطن معين ، وقد يكون الجانب القومىّ العام الذى يبرزه التمثال أحقّ بالبقاء والخلود من دقائق حياته اليومية التى جعلته فرداً من الأفراد ، لكنك بهذه الدقائق المألوفة ربطت بينك وبينه أواصر الصداقة والود .

ويتبين من هذا الذى عرضناه أن كل فن من الفنون الجميلة له مجال خاص به تتجلى فيه قدرته وقوته على التعبير . وهى قوة مستمدة من خصائص المادة التى يستخدمها فى صنع نتاجه . وفى كل فن جميل يبلغ الإنتاج ذروة الكمال إن تحقق فيه كل ما تنطوى عليه مادة ذلك الفن من قدرة كامنة على التعبير ، فالمرمر يستطيع أن يمثل زخرفة الثياب ووشيها ، لكنها عندئذ تكون مهارة صانع لا براعة فنان ، إذ الفنان الحق يعلم ما يكمن فى مادته من خير خصائصها ، ويبرزه دون غيره ، وخير خصائص المرمر أن يبرز البسيط الجليل .

نستطيع الآن أن نلخص المشكلة فى عبارة وجيزة واضحة فنقول : إن للفن الجميـــل أنواعا مختلفة ، من تصوير ونحت وموسيقى وشعر وما إليها ؛ وإنما كانت هذه الأنواع صورا مختلفة التعبير لأنها تستخدم ألوانا مختلفة من المادة تعبر بها عما تريد ، وما دامت موادُّها قد اختلفت عنصرا ، فقد اختلفت كذلك فى قدرتها على التعبير . فهل نستطيع أن نصل بالتحليل إلى معرفة العلاقة بين المادة الخامة التى هى وسيلة التعبير وبين قدرة الفنان على استخدامها ؟

سنجد جواب هذا السؤال مبسوطا فى وضوح وقوة عند شاعر ناقد ألمانى . هو « لِسِنْجْ » فى كتابه « لاوْكون » الذى يبحث فيه وجوه الخلاف بين التصوير والشعر فى القدرة على التعبير . معللا لما يقول . ونرى لزاما علينا قبل أن نقدم إليك خلاصة رأيه أن نحذرك من بعض الأخطاء الشائعة التى سبَّبَتْها ألفاظ معينة ، فأولا لا فرق بين «التعبير» و « التمثيل » فى مثل قولنا إن هذا التمثال يمثل « أخيل » أو يعبر عنه ؛ فإن كانت الفنون الجميلة كلها وسائل تعبير ؛ فهى كلها وسائل تمثيل لأشياء ؛ هذا تحذير لا مناص منه فى هذا الموضع لما نشأ من خلط فى التفكير عند التعليق على تعريف الفن بأنه « محاكاة » الطبيعة ، وهو تعريف قديم مردّه إلى فلاسفة اليونان الأقدمين ، فجـــاء المحدثون وأنكروا هذا التعريف فى أنفة وكبرياء ، إذ ساءهم أن تتقلص فنونهم الجميلة وتهوى من ذروة « الخلق والإبداع » إلى حضيض المحاكاة والتقليد » ؛ هم يخلقون ويبتكرون ولا يحاكون أو يقلدون ؛ لكن

محاكاة الطبيعة معناها تمثيلها ، وتمثيلها معناه التعبير عنها . ولا بد أن تفهم الطبيعة بأوسع معانيها ، فتشمل القوى الإلهية ؛ والطبيعة البشرية فضلا عن ظواهر الطبيعة المادية التي كثيرا ما تفهم وحدها من اللفظ .
محاكاة الطبيعة ليس معناها أن ننقل عن الطبيعة « نسخة طبق الأصل » كما يقولون ، والا انقلب الفنان آلة تصوير تنقل ما تقع عليه عينها في أمانة ودقة ، وليس معناها كذلك أن يكون العمل الفني هو الواقع حرفاً بحرف ، فصدق العمل الفني بهـذا المعنى الحرفي علامة فشله لا دليل نجاحه ؛ فهذا « شِلي » ينشئ قصيدته المعروفة عن « القُبَّرة » فلا تكون آية فنية رائعة إلا لأنها لا تصور ما في الطبيعة ، إن أريد بالطبيعة هنا القُبَّرة التي تراها في الحقول أنَّى سِرْت . فإذا أردتَ قُبَّرةً طبيعية فعليك بها في حقولها ودَعْ شاعرنا وشأنه ؛ أما قُبرة الشاعر فطائرٌ صبّ عليه الشاعر سحر خياله فتحول طائرا فيه طبيعة إلهية ؛ ولا تقُل إن « شلى » شاعر « مثالى » يحوّر الواقع ويسمو به عن حقيقته ، وإن هنالك من الشعراء « الواقعيين » من يعنى بالطبيعة كما هي ؛ فالتفرقة الزائفة بين « المثالى » و « الواقعى » في الفنون هي النقطة الثانية التي أردنا أن نحذر منها ؛ فهؤلاء الواقعيون أنفسهم قلّما ينقلون في فنهم صورة طبق أصلها الطبيعي بغير زيادة أو نقصان ؛ فهم لا يحاولون أن يصوروا الواقع تصويراً فوتوغرافياً بكل ما فيـه من دقائق وتفصيلات ، إنما هم يختارون وينتقون من تلك الدقائق الكثيرة

ما يلائم الأغراض التى ينشدونها ، ويهملون سائرها ؛ وكل الفرق بين الشعراء من نوع « شلى » وغيرهم ممن يقال عنهم واقعيون ، أن شلى وأضرابه المثاليين يختارون من موضوعهم جانباً معيناً ، ويختار الواقعيون من نفس الموضوع جانباً آخر ؛ « شلى » يؤثر السحاب وقوس قزح وأفلاك السماء وأنجمها السواطع ، ويؤثر الشاعر الواقعى بيوت الفقراء والأرض والطين ، وقد يكتفى بها ، وقد يضيف إليها العناصر التى اختارها شلى ؛ وعلى كل حال فالشاعران كلاهما يتفقان فى أنهما يختاران من عناصر الموضوع الذى يصورانه ما يريان أنه يصوره خير تصوير فى رأى كل منهما ؛ فكلاهما بهذا المعنى « مثالى » يهمل كثيراً من تفصيلات الواقع ليركز الوصف فى جانب معين يقع عليه اختياره ؛ وإذاً فإطلاقنا على هذا الشاعر اسم المثالى وعلى ذاك إسم الواقعى فيه بُعدٌ عن الصواب ، لكنها تفرقة مفيدة فى التمييز بين طائفتين من الشعراء ، إن لم يكن الخلاف بينهما مثالية إحداهما وواقعية الأخرى ، فهما مختلفان فى جانب الطبيعة الذى يختاره كل منهما موضوعاً لفنه ؛ فليست القصور الباذخة بأقل واقعية من الأكواخ ، ومع ذلك فالفنان الذى يصور الأكواخ وساكنيها — فى عرف هؤلاء القوم — واقعى ، والذى يصور القصور وآهليها مثالى ؛ وذلك بغير شك خلط فى معانى الألفاظ ، ومما يزيد الأمر سخرية وهزلاً أن أولئك « الواقعيين » كثيراً ما يكونون أمعن

إيغالاً في المثالية من « المثاليين » ، فترى مصور الأكواخ يتعنَّتُ في وصفه ويتزمّتُ ، فلا يأذن لشعاع واحد من أشعة الشمس أن يتسلل إلى ساكن الكوخ المسكين ، لتجيء الصورة كما أرادها محلولكة دامسة فيها بؤس وشقاء ، وأما مصور القصور فكثيراً ما يفسح صدره للعصافير تعشش فوق سقوفها أو تزقزق على نافذة مكسورة الزجاج ؛ وإذاً ، فأمَنُ طريق — فيما نرى — لاستخدام هاتين اللفظتين الخطيرتين — مثالي وواقعي — ألا ننظر إلى الموضوع المختار ، بل إلى طريقة السير في الموضوع كائناً ما كان ؛ فقد تكون مثاليًّا في وصفك للأكواخ ، وقد تكون واقعياً في وصفك للقصور ، فالعبرة بالطريقة لا بالموضوع ، على أنه يجب أن نضع نصب أعيننا أن الفن الجميل بكل أنواعه وضروبه — مثالياً كان أو واقعيًّا — ليس هو صورة صادقة للشيء كما هو في الطبيعة بكل أجزائه ودقائقه ، فتلك الأجزاء والدقائق لا سبيل إلى حصرها وحدَّها ، إنما هو انتقاء واختيار . ومعنى ذلك أن كلَّ عمل فنيّ مثاليٌّ ، بمعنى أنه يسير بشيئه نحو مثاله الذي تتركز فيه صفاتُ الشيء الذاتية الجوهرية ، مهملاً صفاته العرضية المتغيرة ؛ فإن اختار الفنان صفة أو صفتـــين يرمز بهما لجوهر الشيء الذي يصوره كان فناناً « مثالياً » ، وإن آثر أن يختار من تفصيلات الموضوع ما وسعه أن يختار كان فناناً « واقعياً » :

ولنعد بعد هذا التحذير إلى « لِسِنج » وكتابه « لاوكون » لنعرض رأيه فى مشكلة التفرقة بين فنَّىْ التصوير والشعر فى قدرتهما على التعبير ؛ إن كل الفنون الجميلة — بما فيها التصوير والشعر تمثل ناحية من الطبيعة — لكن فى جنبات الطبيعة أنحاء كثيرة مختلفة ، فماذا فى الشعر مما يجعله أصلح لتصوير جانب منها دون جانب ، وماذا فى التصوير ؟

الأشكال الملونة هى وسيلة التصوير ، فأى جوانب الطبيعة يمكن تمثيلها خير تمثيل بهذه الوسيلة من وسائل التعبير ؟ فانظر إلى الأشكال الملونة : ما هى وكيف تكون فى الطبيعة ؛ إن المصور إذ يتناول لوحته غايته المنشودة أن يثبت على مسطحها أشكالا ملونة جنباً إلى جنب ، فالمادة التى يستخدمها المصور تتألف من أجزاء يقع بعضها إلى جانب بعض فى حَيِّز من مكان ، فهذا التجاور المكانى خاصتها الطبيعية وشرطها اللازم ، ودع مصورنا لحظة وجُلْ ببصرك فى جوانب الطبيعة التى قد همَّ ذلك المصور أن يختار منها موضوعا لفنه ، فماذا فى الطبيعة يجاور بعضه بعضاً فى حيز من مكان ؟ هى « الأجسام » فكل ما فى الطبيعة مما يتجاور فى المكان نسميه « أجساماً » . فلو اختار المصور أجساماً يمثلها فى صورته — أجساماً حية أو جامدة — فقد اختار من الطبيعة موضوعاً لفنه شديد الصلة بوسيلته فى التعبير ، لأن ظروف الأجسام فى الطبيعة وظروف الأشكال التى يثبتها على لوحة

واحدة لا خلاف بينها ، وأعنى بها التجاور فى المكان . خير ما تستطيع الأشكال الملونة المتجاورة على لوحة الفنان أن تمثله من الطبيعة أشياءُ يجاور بعضها بعضاً فى المكان ؛ ومن ثمَّ رأيت المصور يختار الأجسام موضوعاً لفنه ، أو بعبارة أخرى فإن موضوع الصور الفنية كلها إما صور لأشخاص ، أى صور لأجسام حية ، وإما صور لمناظر من الطبيعة ، أى صور لأجسام جامدة ؛ وليس أدل على ذلك من جولة فى أى متحف شئت من متاحف الفنون ، فلن ترى هناك إلا صور أشخاص أو صور مناظر طبيعية ، وإن صادفت بينها قليلا من الشذوذ لا يستقيم مع القاعدة فذلك شـــذوذ فى الظاهر كما سنبين بعد حين

وانظر إلى الشعر على نحو ما نظرت إلى التصوير فماذا ترى ؟ انظر إلى المادة التى يتخذها الشعر وسيلة لتعبيره ، وإلى الظروف التى تحيط بتلك المادة شرطاً لوجودها ، ولك أن تقرر بعد ذلك أى جانب من الطبيعة يقع فى هذه الظروف عينها ، فيكون ذلك الجانب هو موضوع الشعر ؛ فالخامة التى يتكون منها الشعر ألفاظ ، لكن الألفاظ لا تقوم فى مكان كما تقوم الأجسام . نعم تقع اللفظة المكتوبة أو المطبوعة فى حيز مكانى من الصفحة التى كتبت عليها أو طبعت ، لكن هذا الرمز المرقوم على الصحيفة ليس هو ما نقصده بالألفاظ إذ نقول إنها أداة الشاعر . الألفاظ — كما يستخدمها الشاعر —

أو كما تستخدمها أنت ويستخدمها كل إنسان للتعبير عن خواطره ومشاعره — ليس لها شيء من خصائص المكان ؛ هي حركة عقلية ونشاط ذهني ، فهي لا تملأ حيزاً من مكان ، وإنما تشغل جزءاً من الزمان ؛ اللفظتان أو الألفاظ لا تتجاور في مكان ، لا يقف بعضها إلى جانب بعض كالأشجار والأحجار ، لكنها تتعاقب بعضها في إثر بعض في فترة من زمان ؛ انْطِقْ بالعبارة فلن تجد لعبارتك مساحة ولكنك ستجد لها زمناً قيلت فيه ؛ وإذا ما نطقت بالكلمة الثانية فقد ذهبت الأولى إلى العدم ، أو قل أصبحت ماضياً ، ويستحيل عليهما معاً أن يقفا جنباً إلى جنب كما تفعل الأجسام ؛ وأحسبك الآن تستطيع في غير عسر أن تحزر أي جوانب الطبيعة يخضع لنفس الظروف التي تخضع لها الألفاظ ، حتى تتخذ منه موضوعاً لها ؛ أي الأشياء في الطبيعة لا يملأ حيزاً من مكان ولكنه يستغرق فترة من الزمان ؟ أي الأشياء في الطبيعة تتعاقب ولا تتجاور ؟ هي « الأفعال » ولا فرق بين أن يكون الفعل حركة في جماد أو في كائن حي ؛ لا فرق بين أن يكون الفعل لإنسان أو زهرة ، لماء متدفق أو ريح عاصفة ؛ فالشعر — إذاً — بطبيعة مادته الخامة التي يتألف منها — وهي الألفاظ — أنسب ما يكون وسيلةً لتصوير الأفعال ، فهو في ذلك المجال أبرع وأروع ألف مرة من تصوير الأجسام ؛ وكما أشرنا عليك بجولة في أي متحف شئت من متاحف

الصور لترى صدق ما زعمناه من أن روائع التصوير إنما تمثل أجساماً حية أو جامدة ، فكذلك نشير عليك الآن أن تستعيد ما شئت من قصائد الشعر لتعلم أن مجال الشعر تصوير الحركة والفعل .

وهنا نورد ذكر ما قد يبدو لك شذوذاً لا يطرد مع القاعدة ولا يستقيم ؛ فكأنى بك معترضاً تقول : أليس من الشعر ما يصور أجساماً ولا يمثل فعلا ؟ فما هذا « الشعر الوصفى » إذاً ، إن لم يكن وصفاً لمناظر من الطبيعة وقد سميتها أجساماً ؟ لكن هيا نمعن فى النظر ؛ أيستطيع الشاعر حقاً أن يصور منظراً من مناظر الطبيعة بالمعنى الحرفى الذى يفهم من هذه العبارة ؟ إن المصور فى وسعه أن ينشر لوحته فيثبت القمر فى ركن من أركانها وقد أحاط به الغَيْمُ ، ويضع تحته الأشجار ، وفى ظلها يقيم داراً ويشق طريقاً ويُجْرى جدولا ، حتى إذا ما فرغ كانت الصورة كلها منشورة أمام أبصارنا قمراً وسحاباً وشجراً وبيتاً وطريقاً وجدولا ، متجاورة كلها فى مكان واحد وفى لحظة واحدة . أما الشاعر فما شأنه ؟ يصف القمر فى البيت الأول من قصيدته ، والسحاب فى بيته الثانى ، والأشجار فى الثالث وهكذا ، حتى إذا ما جاء إلى وصف الجدول فى بيته الأخير فأين ذهب القمر ؟ لقد انحدر إلى غروب ! لقد بات ماضياً ؛ وذلك لأن الوسيلة التى يستخدمها الشاعر فى تصويره — وهى الألفاظ — لا تقوم جنباً إلى جنب فى مكان واحد وفى برهة

واحدة ، إنما تتعاقب خلال فترة من الزمن ، وهى إذ تتعاقب على هذا النحو ، لا تبلغ آخرها إلا وقد ذهب عنك أولها ؛ فبديهى أن الشاعر لا يستطيع أن ينافس المصور فى تمثيل المناظر الطبيعية ؛ ليس فى وسع الشاعر أن يصور القمر مستقراً فى السماء كما يصوره زميله المصور . أما إن أراد غروبه — مثلا — فها هنا تراه يجول فى ميـــدانه ، لأن الغروب فعل وحركة ، وليس هو بالحالة المستقرة الثابتة .

ومع ذلك كله فلسنا ننكر — ولا نريد أن ننكر — أن القصائد الوصفية جزء من الشعر؟ كلا . بل لا تكاد تجد قصيدة واحدة تخلو من الوصف فى بعض أجزائها ؛ لكنه — فى الأعم الأغلب — لا يكون وصفاً بمعنى التصوير ؛ فقد يبدو لك الشاعر وكأنما يصف منظراً كالذى أسلفناه ، لكنه فى حقيقة الأمر لا يريد أن يمثل لك مجموعة الأجزاء كلها متماسكة فى منظر واحد ؛ فهو فى ختام قصيدته لا يرجو أن يضع أمام عينيك فى آن واحد ما هنالك من قمر وشجر وجدول ، هو لا يريدك على أن ترى القمر وأنت تنظر إلى الجدول ، وإنما يطالبك أن تحتفظ بذكرى القمر فتعكس ضوءه على الجدول إذ ترنو إليه ؛ ولا شك أن القمر فى موقف كهذا لم يعد قمراً ، لكنه ذكرى ، وأما ضوءه معكوساً على صفحة الماء « ففعل » يناسب الشعر ؛ فليس الشاعر فى قصيدة كهذه يصور منظراً معيناً من مناظر

الطبيعة ، لكنه يمثل أثر القوى الطبيعية بعضها فى بعض ؛ أو بعبارة أخرى يمثل « أفعالا » . قد يصف الشاعر قرية وحقولها ، لكنه فيما يفعل لا ينافس المصور فى عمله ؛ وإنما يتخذ من منظر الدور والحقول بطانةً يقيم عليها من أفعال وعواطف مما تضطرب به حياة الناس فى القرية وما تجيش به صدورهم . والشاعر قد يصف لك نهراً وزهراً ، فيخيل إليك أنه قد اختار لقصيدته موضوعاً كالذى يقع فى نطاق المصور ، لكنك إن أمعنت النظر ألفيت الشاعر يصف الأجسام متحركة فيصور النهر دافق الموج مسموعَ الصوت ، والزهر راقصاً مع الريح ناشر العطر . وتدفق الموج وانبعاث الصوت ورقص الزهر ونشر العطر « أفعال » ؛ ويستحيل على الشاعر الحق أن يريد الأجسام لذاتها كما هى جامدة فى الطبيعة ؛ إنه يريدها كما تستعيدها الذاكرة ليعيد وضعها وترتيبها كما يحلو لنفسه ، وهذا التشكيل الجديد لأجسام الطبيعة « فعل » يدخل فى نطاق الشعر والشاعر . يريد امرؤ القيس أن يصف جواده فلا يصف فيـــه إلا حركة و « فعلا » :

مكرّ مِفرّ مُقْبل مُدبر معاً
كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

وحتى إن وقف عند بعض أجزاء الجسم يصفها ويصورها فلكى تعلق بذهنك ذكراها وتتخيلها وهو فى فعله وحركته ؛ وكذلك قد

يصف الشاعر منظراً ليستثير به الذكريات ، وعندئذ يكون بمثابة من بث الحركة فى المنظر الجامد ، لأن المحور الرئيسىّ فى هذه الحالة لايكون الجسم الموصوف بل حركة الخواطر والذكريات تتداعى وتتعاقب فى ذهن الرائى .

من ذلك كله ترى أن « الفعل » هو خير مجال تتجلى فيه قدرة الشعر على التعبير ، فإن حاول وصف الأجسام لذاتها قصَّر دون التصوير ، كما يقصر التصوير دون الشعر إن حاول تمثيل « الفعل » ؛ خذ — مثلاً — صورة تاريخية تحاول أن تمثل فعلاوقع ، فماذا ترى ؟ تراها لا تصور — ولا تستطيع أن تصور — الفعل فى ذاته وهو يجرى . وكل ما فى وسعها أن تفعله هو أن تصور الفعل منظراً ، أعنى أنها تصور الفعل وقد تم أداؤه ، أو على وشك أن يقع ؛ تصور قدم الجواد مرفوعة لتعلم أنه يوشك على الوثوب ، أو ذراع الجندى منشــورة والسهم فى قبضتها لترى أنه قد همّ بقذفه وهكذا ، أما الوثوب نفسه والقذف نفسه وما إليهما فأفعال يستحيل تصويرها وإن أمكن أن يُوحى بوقوعها .

تلك خلاصة لما يقوله الشاعر الناقد الألمانى « لِسنْج » فى كتابه العظيم « لاوْكون » ، وهو بغير شك مما يعيننا على تفهم الفنون ؛ فالفنون الجميلة كلها وسائل للتمثيل والتصوير ، وهى تكون فى كمالها إن تشابهت وسيلة التمثيل والشىءُ الممثل ، أى إذا كان الشىء

ووسيلة تصويره فى ظروف متماثلة متشابهة ؛ ومن ثمّ كان لكل فن مجال خاص به يحكم خامته ، وإنما يبلغ كل فن درجة كماله الفنى إذا ما أحسن القيام بمهمته . وها نحن أولاء قد عرفنا أن مهمة الشعر ومجاله تصوير « الفعل » وتمثيله ، وبقى لنا أن نعرف أى ضرب من ضروب الفعل يناسب القصة وأيها يلائم الرواية المسرحية ؛ وفى محاولتنا أن نعرف ذلك سنصادف الموازين التى نرجح بها قصة على قصة ، ونؤثر بها مسرحية على أخرى .

الفصل الرابع

القصة

القصة أشيع ما يعرفه عصرنا هذا من صور الأدب ، لا يدنو منها فى شيوعها بين الناس صورة أخرى ؛ فتكاد لا تجد من لا يقرأ القصص ، ولكل قارئ ما يؤثره مما قرأ . ولما كانت القصة بطبيعتها مجالا خصباً لبذر الآراء والمذاهب ، رأيت كتّابها يبثون فى قصصهم ما يريدون من مبادئ الاقتصاد والاجتماع والدين . وقد يحب الكاتب أن يتخذ من قصته أداة للتحليل النفسى الذى ذهب فيه إلى أبعد الآماد عمقاً واتساعاً ؛ فلا عجب إن رأينا الكثرة الغالبة من القراء لا تقوّم القصة إلا بما تحمل لها من تلك الآراء والمذاهب ، فلا تزنها بمقياس الفن الخالص ، ولا تقدرها على أساس القواعد الفنية للقصة بغض النظر عما تحمل فى طيّها من مذهب أو رأى أو تحليل . ولا غرابة كذلك إن رأينا أديباً عظيماً مثل « ولز » — بعد أن كان يعنى بفن القصة أولا وبالمذهب الفكرى بعد ذلك — أصبح اليوم لا يكتب القصة إلا ليبث فيها رأياً أو مذهباً يريد له الذيوع بين الناس . ومن الجائز أن يكون ذلك أجدى على قرائه وأنفع ، لكنا إن جزيناه على ما فعل من حسن الصنيع فإنما نجزيه مفكراً اجتماعيًّا لا كاتباً قصصيًّا .

لأنه بقصصه التى ينشرها اليوم قد جاوز ما نعرفه للقصة الفنية من حدود وأوضاع . وكأنى بك تسأل الآن : وما هذه الأوضاع وما تلك الحدود التى تشترط فى القصة الفنية ؟ كيف نحكم لقصة دون أخرى بالجودة والإتقان ، أو بعبارة أقصر وأوضح : ما هى القصة ؟ ذلك هو ما نحاول الإجابة عنه فى هذا الفصل .

القصة ضرب من ضروب الشعر ، مثلها فى ذلك مثل المسرحية والملحمة والقصيدة الغنائية . ولعلك لم تنس بعدُ ما زعمناه لك فى أول الكتاب من أن الشعر يتناول كل ضروب القول الذى أريد به أن يمتع لا أن يفيد . وقد رأيت فيما سلف أن ضروب الشعر كلها تمثل « الفعل » أصدق تمثيل وأحسنه . لأنها تستخدم الألفاظ وسيلة وأداة . فموضوع الشعر بكافة ألوانه هو تصوير « الأفعال » . وإذاً فالقصة كسائر زميلاتها من فنون الشعر خلقت لتصوير هذه الأفعال؛ لكنها لم تخلق لتصويرها بكل صنوفها ، وما كان لها أن تطمع فى هذا لأنها فن واحد من فنون الشعر . فيجمل بها أن تقصر نفسها على لون واحد من ألوان الحركة والنشاط لتترك لسائر الزميلات سائر الألوان ؛ فأى جوانب « الفعل » هو للكاتب القصصىّ ميدانه وحلبته ؟ أى جوانب « الفعل » يتهيأ فيه للكاتب القصصىّ أن يجول مما لا يستطيعه أصحاب الفنون الشعرية الأخرى ؟

لقد قابلنا بين الشعر والتصوير فى فصـــل سابق ، فأتاحت لنا

المقابلةُ منفذاً يُدنّينا من مثل هذا المطلب . فلنبدأ البحث فى الوسيلة التى يستخدمها القصصىّ فى تصوير ما يصوره ، أو بعبارة أخرى : فى الخامة التى يعالجها الكاتب القصصى لنرى ماذا فى وسع هـــذه الوسيلة ، أو هذه الخامة ، أن تصنعه فى تصوير ما يراد لها أن تصوره ؛ أول ما يرد على الخاطر هو أن وسيلة القصصى أو خامته ، هى الألفاظ ، لكن الألفاظ أداة يشاركه فيها أصحاب الفنون الشعرية على اختلافها . ومن ثمّ اشتركوا جميعاً فى مهمة واحدة فى تصوير « الأفعال » . وإنما سبيلنا الآن أن نرى وجوه الخلاف التى تميز أداة القصصىّ من أدوات فنون الشعر الأخرى . فالملحمة والقصيدة الغنائية — مثلا — تتخذ الألفاظ الموزونة أداة لها ، أما القصة فتستخدم الألفاظ منثورة ؛ إذاً فوضع الألفاظ فى سياق النثر من الخصائص المميزة لمادة القصصىّ . فلننظر الآن فى قدرة النثر على التعبير والتصوير بالقياس إلى الكلام المنظوم لكن ذلك جانب واحد من جوانب الموضوع ، فليست القصة وحدها دون سائر فنون الشعر هى التى تستخدم النثر أداة لها . فالمسرحية — مثلا — تستخدم الأداة نفسها ، وإذاً فلابد لنا أن نعود فنميز القصة من ضروب الكتابة النثرية ، وقد يكون هذا مطلباً عسيراً يشق علينا بحثه فى استقصاء وشمول ، فحسبنا أن نشير إلى الخصائص البارزة التى تفصل فنون الأدب النثرى بعضها عن بعض . فإن أردنا موازنة القصة والمسرحية النثرية من حيث الخامة التى تتألف منها كل منهما ، فلن

نخطئ بينهما فارقاً واضحاً هو الطول ، فللقصة أن تطول كما تشاء ؛ لها أن تبلغ ستة عشر جزءاً كما كان مألوفاً فى قصة القرن السابع عشر ، ولها أن تكون أربعة أجزاء كما أرادت قصة القرن الثامن عشر ، ولها أن تقتصر على ثلاثة كما شاءت قصة القرن التاسع عشر ، ثم لها أن تكتفى بجزء واحد كشأنها اليوم . ولكنها حين تكتفى بجزء واحد فهى — برغم ذلك — أطول جدا من المسرحية التى يقتضيها زمن تمثيلها — وهو ساعتان أو ثلاث — ألا تطول إلا بمقدار ما يسعه ذلك الزمن القصير .

فمن حقنا — إذاً — أن نتخذ هاتين الصفتين طابعين يميزان القصة ؛ وليس هو بالتمييز الدقيق الجامع المانع ، لكنه تمييز يعين على التفرقة بينها وبين سائر فنون القول على كل حال . فالمادة الخامة أو الأداة التى يستخدمها القصصىّ فى التصوير هى النثر ، ولهذا النثر أن يطول به النَّفَسُ إلى غير حدّ معلوم . فعلى أى نحو تستعين القصة بهاتين الصفتين على أداء واجبها ؟ أو بعبارة أخرى : أى ضرب من ضروب الفعل يمكن تصويره أحسن ما يكون التصوير بهذه الأداة التى يصطنعها القصصىّ فى فنه ؟ أى موضوع هو للكاتب القصصىّ خير مجال ؟

لنبدأ جوابنا بالحديث فى النثر . فبماذا يتميز النثر عن الشعر فى القدرة على التعبير ؟ لقد قدمنا لك — فيما سلف من فصول — بعض الجواب عن هذا السؤال ، حين تناولنا بالبحث وزن الشعر وأدب المقالة ؛ فحسبنا

الآن فى موضوعنا كلمة أو كلمتان . إننا نحس الرغبـــة فى قول الشعر عندما تنزع نفوسنا إلى التسامى ؛ فإذا ما أردنا — مثلا — أن نطرّح عن أنفسنا أعباء العيش الدنيوى بكل ما فيه من كلل وملال ، لنصعدَ بأرواحنا إلى ذرى التعبد ونشوة المثول بين يدى الله ، تغنَّينا بالترانيم الدينية شعراً ؛ فالشعر بإيقاعه الجميل يكون لنا بمثابة الأجنحة تخفق خفقات متتابعة فتعلو بأرواحنا وعقولنا إلى أجواز السماء ؛ ومن هنا كان النغمُ الجميلُ فى جَرْس القرآن الكريم ، وكانت الحكمة فى أن يُرتَّل فى القراءة ترتيلا منغوماً . وإذا ما امتلأت نفس العاشق بحرارة الحب تراه ينفجر فى غزل منظوم يتغنى به ، فيُشعره الغنــاء المنغّم الموزونُ أنه قد سما إلى أوج لايسمو إليه فى مجرى عيشه المألوف . وقد تكون العلة الحقيقية فيما للشعر على نفوسنا من أثر يصعد بها أو يشعرها بالصعود ، شيئاً فى فطرتنا يجعل النفس تستجيب للوزن والإيقاع ؛ فليس من شك فى أننا نُفْتَتَنُ بسحر النغم فى الشعر فتنةً تخدعنا عن أنفسنا فنقبل كل ما يسوقه إلينا من أفكار وصور وعواطف ومشاعر ؛ فمهما يكن ما يقدمه إلينا الشعر ، يصادفْ منا عقولاً وعيوناً وشعوراً مذعنة مستسلمة متعاونة كلها على استيعابه وقبوله ، فمعظم بحور الشعر — كما قدمنا — لها القدرة على هذه الفتنة وهــذا السحر الذى تستجيب له نفوسنا على النحو الذى ذكرنا ، فضلا عن أنها بفعل ذلك السحر تزيد من ضخامة ما يحمل الشعرُ من معانٍ ، فانظر مثـــلا إلى

« ملتن » فى شعره المرسل تجده يستخدمه فى تفخيم معانيه وتضخيمها بمثل ما يستخدم المثال مادة المرمر ليعلو بفكرته التى يصبها فى تمثاله ، ولو نحت التمثال نفسه فى مادة غير المرمر لهبطت قيمة الفكرة الممثلة فيه وقل وزنها ، فهكذا تجد الفكرة المألوفة قد ارتفعت درجات فى شعر « ملتن » ، ولو كتبت نثراً لما كانت شيئاً .

وقل ما شئت فى تعليل ما للشعر من أثر فى النفوس ، فالنتائج التى نقررها واضحة لا لبس فيها ولا غموض : الشعر صوت ينطق بما هو خارق للمألوف ، وبما هو أسمى من مجرى الحياة المعهود وبالإحساس النادر الذى لا يلم بالإنسان إلا قبسات متباعدة ؛ فهو على الجملة يتحرك فى مجال أعلى من مجال الحياة الواقعة . أما النثر فهو — على نقيض ذلك — أداة تعبر عن الحياة الجارية المألوفة الشائعة التى لا غرابة فيها ولا شذوذ ولا سمو ؛ فترانا نباشر أعمالنا بالنثر ونطلب إفطارنا بالنثر وننجز سائر شئون العيش بالنثر ؛ ففى مقدور النثر أن يعبر عن كل هذه الأشياء تعبيراً أدق وأوفى مما يستطيع الشعر ؛ وإذاً فطبيعة النثر من ناحية ، وما جرت به العادة ألوف السنين من ناحية أخرى ، جعلت هذا النوع من التعبير مرتبطاً فى أذهاننا بما هو عادىّ واقعىّ مألوف .

من هنا كان النثر أداة ملائمة للتعبير عن حوادث الحياة اليومية التى تجرى على المألوف ولا تكون عظيمة المغزى . ولما كانت

القصةُ حكايةٌ تَروى بالنثر وجهاً من أوجه النشاط والحركة فى حياة الإنسان ، فخير لها إذاً أن تقصّ قصة عادية عن الإنسان العاديّ الحقيقى كما تجرى حياته فى عالم الواقع المتكرر كل يوم .
أما الحكاية التى تساق شعراً فموسومة بالمواقف الخارقة والتطلع إلى المثل الأعلى والخيال الجامح . فالملحمة — مثلا — قصيدة من الشعر القصصىّ تروى عن أحداث فوق ما يألفه البشر ، يؤديها رجال عتاة جبابرة من طراز أسمى من مستوى البشر ؛ الحكاية التى تُروى شعراً — كهذه التى أنشأها « سكُت » و « بَيرُن » فى الأدب الإنجليزى — تحكى حوادث غريبة تتم فى جو خيالى على أيدى رجال خوارق ؛ فإن رأيت حكاية منظومة تبدو للوهلة الأولى أنها تعالج أحداثاً عادية فى جو مألوف ، فاعلم على الفور أن الشاعر إنما يريد بها غاية غير التى بَدَرَت فى القراءة الأولى .

الحكاية النثرية المثلى — أى القصة الجيدة — هى التى تستغل كل ما للنثر من قدرة على التعبير ، وقد علمت أن النثر من شأنه أن يعالج الواقعيّ المألوف ؛ وإذاً فَرَوعةُ القصة وبراعتها أن تروى حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية . وكأنى بك تعترض على هذا القول مُحتجًّا بطائفة من أروع القصص ، فهذه « رحلات جلفر » وتلك « روبنسن كروزو » وأشباههما كثيرة لا تقع تحت الحصر ، لا تصور الحياة كما نراها فى البيت والشارع ؛ وهل نرى فى البيت والشارع

أقزاماً فى طول الأصابع وعمالقة فى ارتفاع العمائر العالية ؟ فهى بغير شك تنقلنا من عالمنا الواقعى إلى بلاد لا عهد لنا بها لتقص علينا هناك أغرب الأنباء وأعجب الحوادث . ولكن رويدك لا تتعجل الحكم ، فنظرةٌ منك فاحصةٌ ستؤدى بك إلى نتيجة غير التى ظننت ، وتردّك إلى ما زعمناه لك من خصائص القصة الفنية الأصيلة البارعة . فالكاتب فى أمثال هذه القصص التى ذكرنا ، ينبئك بالحوادث الشاذة فى بلاد غريبة ، فلا الحوادث مألوفة ، ولا البلاد لك بمثلها عهد . ولكن غايته التى يضعها نصب عينيه هى أن يُنسيك شذوذ الحوادث وغرابة البلاد . فسوِفْت يحاول جاهداً موفقاً فى « رحلات جلفر » أن يخدعك عن نفسك بحيث لا تأخذك ريبةٌ فى صحة الحوادث التى يرويها ، إذ يخلع ثوباً من الواقعية الصادقة على « لِيلِيپَت » أرض الأقزام ، و« برُوبدِنجناج » أرض العمالقة . ويروى لك « روبنسن كروزو » قصته فى يوميات ليوهمك أن الحوادث التى يسجلها هى ما حدثت بالفعل فى عالم الواقع المشهود ؛ فتراه كلما اعترضه موقف طارئ عالجه بنفس الأدوات والوسائل التى يعالج بها الناسُ مشكلاتهم فى حياتهم اليومية ؛ هكذا يفعل فى طهيه للطعام وإعداده للثياب وسائر ما تتطلبه ضرورات الحياة . اقرأ القصة وأمعن النظر فى شخصية « روبنسن » تجدْهُ رجلا يصح أن يكون واحداً من جيرتك ، فلا إسراف فيه ولا شذوذ ولا إفراط فى الخيال ؛ ولن تلمس فيه تلك العواطف

المحتدمة العنيفة المستهترة التى تراها فى أبطال شاعر مثل « بيرن » ؛ إنه رجل بسيط متمسك بالتقاليد يعيش حياته كما تعيش أنت حياتك وكما أعيش حياتى . انظر مثلا إلى جموده فيما يتصل بعقائد الدين وقواعد الأخلاق ؛ إنه لا تشوبه شائبة من الإغراق والشطط والجموح التى نعهدها فى المغامرين كما يصورهم الشعراء الخياليون ، فقد أراد « دفو » أن يصبه فى هذه الصورة ليمثل أمام عينى القارئ رجلا من الطبقة الوسطى كأى رجل آخر ممن يصادفهم فى الحياة ، حتى يشيع فى قصته جو الحقيقة والواقع ، وإذاً فقصتا « روبنسن كروزو » و « رحلات جلفر » لدى النظرة الفاحصة لا تحيدان قيد شعرة عما اشترطناه للقصة من التزام الصدق فى التصوير ، بحيث لا يداخل القارئ شك فى أنه يخوض — وهو يقرأ القصة — حياة كالتى عهدها ومارسها .

قلنا إن للقصة طابعين يميزانها : النثر والطول ؛ وحسبنا ما قلناه فى خاصة النثر لننتقل إلى الصفة الثانية ، ولكى ندرك مدى ما تكسبه القصة من طولها فى قدرتها على الأداء والتعبير ، يجب أن نقارنها بضرب آخر من ضروب الأدب مضطر إلى القصر اضطراراً بحكم طبيعته ، وهو المسرحية ؛ فالمسرحية لا بد أن تقصر نفسها على مجال يبدأ وينتهى فى سويعات قلائل ؛ ومن خصائص الحوادث التى تعرضها أن تبعث شيئاً من الدهشة فى نفوس النظارة لغرابتها ومفاجآتها ؛ القصة والمسرحية — كسائر ضروب الشعر — تمثلان أفعالا ، ولكن

ماذا نقصد بكلمة « فعل » ؟ أصحيح أن هنالك شيئاً معيناً محدوداً يصح أن نطلق عليه هذه التسمية ؟ إنك إذا ما تناولت بالبحث وعمق النظر عملا مما تواضعنا على اعتباره « فعلا » واحداً ، وجدته فى حقيقة أمره حزمة كبيرة من الأفعال ؛ فرمْيُك الكرةَ قد يبدو « فعلا » واحداً ، مع أنه فى الواقع يحتوى سلسلة طويلة من الأفعال يعقب بعضها بعضاً ! إمساكُ الكرة والشدُّ عليها بقبضة اليد ، وقذفُ الذراع إلى الوراء مسافةً معينة ، وثَنْىُ الرسغ ، وتطويح الذراع إلى الأمام ثم إطلاق الكرة وهكذا ؛ وقل مثل هذا فى كل فعل آخر . لا بل إن الفعل الواحد لا يقتصر على أنه فى ذاته متألفٌ من مجموعة كبيرة من الأفعال ، إنما يزيد فى تعقده أنه مرتبط بمئات من الأفعال سبقته ومئات أخرى ستلحق به ، وهذه السوابق واللواحق مرتبطة به ارتباطاً بحيث يستحيل فصلها عنه ؛ ففى المثال السابق ، قد تَقدَّم رَمْى الكرة رؤيتُها ورؤيةُ الهدف ، والانحناءُ إليها وهى ملقاةٌ على الأرض ؛ وتبِــعَ رمْيَها إرخاءُ الذراع وتعقّب الكرة فى سيرها وهى مقذوفة فى الهواء وهكذا ، وإذاً فمن العسير أن تعزل فعلا واحداً عما يحيط به من الأفعال ؛ فالذى اصطلحنا أن نسميه « فعلا » هو فى الحقيقة مجموعة من أفعال كثيرة يمكن اعتبارها وَحْدةً متصلة ؛ ومثل هــذه المجموعة من الفعل هو ما يتخذه القصصىُّ والمسرحىُّ كلاهما موضوعاً لإنشائه ، لكن

المسرحيّ — على عَجَل — لا يملك أن يضيع من وقته القصير شيئاً ، لأنه ملزم أن يفرغ مما يريد تمثيله وتصويره فى ساعتين أو ثلاث ، فليس فى مقدوره أن يقدِّم إليك الفعل بكل حذافيره وأجزائه ، ولا بد له أن يتخير من الحوادث الكثيرة التى ترتبط بالفعل عدداً قليلا يراه أكثر من غيره دلالة ومغزى ؛ فلو كان « الفعل » الذى نحن بصدده مَدّاً فى البحر وجزراً يَعقبُه ، كان على المسرحى أن يُسقط من حسابه ألوف الألوف من صِغار الموج مكتفياً بقمة الموجة الكبرى أو بأسفل الفجوة بين الموجتين ، لأن هاتين النقطتين أبرز وأوضح ما تراه العين من حركة البحر فى مدِّه وجزره ؛ فالمسرحية إذاً لا تمثل من الفعل إلا الجانب البارز الواضح الملحوظ الذى كثيراً ما يثير الدهشة والعجب .

أما القصصيّ فليست تلزمه الضرورة أن يبتر الحادثة أو الفعل ليجتزئ منها بجانب دون جانب ، فهو إذا ما عمد إلى تصوير فعل ، بَسطهُ بكل تفصيلاته من سوابق ولواحق وأجزاء ؛ فافرض — مثلا — أن القصصيّ والمسرحيّ كليهما يصوران مائدة الغداء ؛ ففى المسرحية يرتفع الستار وإذا بالمائدة قد هيئت والأضياف قد جلسوا فى أماكنهم من المائدة ، وكل ما على المسرحيّ أن يمثله بعد ذلك تقديمُ الطعام وأكلُه ، أما القصصيّ ففى وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا الطعام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع

واشتراها الطاهى ، وأخذ يُعدّها فى مطبخه تقشيراً وسلقاً وتهيئة فى الصحون ؛ وهكذا يستطيع أن يصنع فى كل ما قُدّم فى الغداء من ألوان الطعام . وبعد أن يمضى بك فى ذلك صفحات تلو صفحات ، ينتهى بك إلى حيث وجدتَ المسرحىَّ ، فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتماً على المسرحىّ أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانباً آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الأضياف ، ولو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأيًّا ما كان الجانبُ الذى يختاره المسرحىُّ فيستحيل أن يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصىّ من تحليل وتفصيل ؛ هذا شيكسبير فى رواية « كما تهواه » يفاجئك بجماعة يأكلون فى الغابة ولا تدرى كيف أعدت ألوان الطعام هناك ؛ ولا عليك ألاّ تدرى ، فالمهم هنا أن تشهد الطاعمين وهم يأكلون ؛ وهذا هو أيضاً فى رواية « ماكبث » يبدأ حفلةَ عشاءٍ فى قصر ماكبث ، لكنه لا يلبث أن يسوق من الحوادث ما ينحرف بك عن العشاء فلا تدرى عن الآكلين شيئا ، لأن اختيار الكاتب لم يقع على هذا الجانب من حلقات الفعل . إذ رأى جانبا أجدر منه يلفت النظر . أما قصصىٌّ مثل « مِردث » ففى وسعه أن يملأ ثلاثة فصول كاملة بشارب يحتسى زجاجة خمر . و « جولزورذى » ينفق مساء بأكمله فى عشاء هادئ للأسرة التى

يصورها فى قصة « فورسايت ساجا » ويخلص من هـذا كله إلى نتيجة نريد تقريرها ، وهى أنه لما كانت القصة هى الفرصة السانحة لعرض الفعل بكل أجزائه ودقائقه كان الكاتب القصصىّ أبرع وأجود ، وكانت قصته أروع فنا كلما أستطاع استغلال الفرصة السانحة .

ولقد وصف « ستيرن » القصصىّ الإنجليزىّ فى القرن الثامن عشر — فنّ القصة فحصره فى مهارة الكاتب فى الاستطراد بحيث لا يعوق هذا الاستطراد تطور الحوادث وسيرها ، بل يسير الاستطراد والتقدم بحوادث القصة جنبا إلى جنب رغم ما يبدو فى ذلك القول من تناقض ؛ فيكون الكاتب مثلا بصدد شخص يحكى عنه . ثم يعترض الحكايةَ شخصٌ آخر أو حادثةٌ فينحرف الكاتب إلى هذا الطارئ الجديد على شرط ألا يغفل عمَّن كان يحكى عنه ، بل يذكره خلال استطراده بلمحات بارعة آنا بعد آن ، بحيث تزيد صورته فى ذهنك وضوحا ورسوخا حتى يعود إلى حكايته من جديد بعد فراغه من استطراده الطارئ الدّخيل .

ومن الحكايات النثرية ما لا يفرط فى الطول . فلا تدخل فى عداد القصص بمعناها الصحيح ، وقد جرى العرف أن تسمى واحدتُها « قصة قصيرة » أو أقصوصة .

وليست القصص القصار فى أوضاعها الفنية شبيهةً بالقصص التى

حدثناك عنها ، فقد يبدو للوهلة الأولى أنها تعالج موضوعات وأشخاصا كالتى تعالجها القصص الطويلة ، لكنك لا تلبث بعد الموازنة الدقيقة أن تتبين فروقا بين هذه وتلك ؛ فقد رأينا فى تحليل « الفعل » أن ما نَعُدُّه « فعلا » بسيطا هو فى حقيقته مركبٌ معقد يشتمل على أفعال ثانوية صغرى تلازمه ، ويتعذر عزلُه وفصله عن أفعال أخرى كثيرة تحيط به قبل وقوعه وبعد وقوعه ؛ فالفعل يأتيه الإنسان ليس حادثا واحدا وخيطا مفردا . وليس هو كذلك مجرد عمل يظهر فى السلوك المرئى المشاهد ؛ بل هو نتيجة عدد كبير من الدوافع والرغبات والعادات والضوابط وما إلى ذلك مما تموج به النفس وتزخر . سواء كانت هذه العوامل الباطنية الخافية فى حدود الوعى عند القيام بالعمل أو لم تكن ، فقد يدرك الإنسان دوافعه وحوافزه إلى العمل حينا ولا يدركها أحيانا ؛ لا بل الأمر أوسع من ذلك نطاقا وأبعد مدىً ، فهذا العمل الظاهر نفسه ، الذى هو ثمرة لأخلاط من العوامل النفسية المستترة ، يعود بدوره فيحدث آثارا شتى فى شخصية الفاعل ، ثم لا يقتصر الأمر على شخص الفاعل ، بل إن رشاشه ليتسع ويتشعب فيشمل أسرته ومحيطه الاجتماعى كله ، وقد يمعن فى الاتساع والتشعب حتى يؤثر فى الحضارة القائمة كلها . وبديهى أنك لو أردت أن تستقصى كل هذه الأصداء التى تتردد نتيجة لحدوث الفعل المعين ، كان لزاما عليك أن توسع من مجال البحث بحيث تتغلغل فى نفس الفاعل لتتعقب كل ما اقترن بالعمل

من خواطر ومشاعر ودوافع وموانع ؛ ثم تجوب فى أنحاء العالم الخارجى مسجلاً كل ما أحدثه الفعل من آثار فى الحياة والناس جميعا ؛ وإن ذلك ليقتضيك إطنابا لا تستطيعه إلا القصة الطويلة ، وأما كاتب « القصة القصيرة » فيدع ذلك لزميله صاحب القصة الطويلة ولا يحاول أن يجاريه فى مضماره هذا ، ويكتفى من هذا الخضم الزاخر بالأجزاء والدقائق ، بالحادثة الأولية التى أحدثت هذا كله ، ويحصر اهتمامه بالفعل وحده دون نتائجه ومقدماته ، باطنة كانت تلك المقدمات أو ظاهرة .

تجىء قصته حكاية لسلسلة من الحوادث لا صورة تفصيلية لوجه من وجوه الحياة الإنسانية بما فيها من شتيت التجارب وعديدها ؛ وهو يختار لقصته محورا تدور حوله الحوادث . بحيث يكون ذلك المحور شائقا فى ذاته ولذاته ، لا يرجو القارئ أن يستشف وراءه شيئا .

وخير ما نسوقه مثالا للقصة القصيرة هـذا النوع الذى يسمى بالقصة البوليسية ، فاقرأ — مثلا — قصة « شرلوك هولمز » المشهورة لا تجد فيها تحليلا نفسيا بالمعنى الصحيح الدقيق . رغم ما فيها من محاولات سطحية لتصوير شخصيتى « هولمز » و « وَطْسن » ؛ فالمهم فى القصة البوليسية ، أو القصة القصيرة بوجه أعم ، هو سلكُ الحوادث وحَبْكتُها .

نعم استطاع عبقرىٌّ مثل « پو » أن يأخذ نفسه أخذا دقيقا بقيد القصة القصيرة فحصر نفسه فى الحوادث ، وأن يلوّن الحوادث فى الوقت نفسه يلون الحالة النفسية التى أحاطت بوقوعها ، تلوينا قويا سريعا يترك فى

نفس القارئ أثرا فيه دراسة كاملة لموقف من مواقف الحياة ؛ لكن ذلك لايعدو أن يكون خداعا يحدثه فن الكاتب بما فيه من سحر وفتنة ، فلقد سما « پو » بالقصة القصيرة حتى بلغ بها فى دولة النثر ذروة تعادل الذى صعد إليه «كولردج» فى قصيدة « البحار القديم » — كلاهما يخلع على الموصوف لونا من فنه يزيد فتنة — وقد اختار « پو » لنفسه نمطا خاصا من القصة ، وذاك أن يحكى حوادث تلقى فى النفوس فزعا ورعبا ، فجاء نثره أداة قوية تعينه على الأداء بحيث بلغ من الكمال مرتبة ليس بعدها زيادة لمستزيد ، فالحادث المرعب يزداد فى قلمه رعبا ، لأنه يقربه من الواقع ويدنو به من المألوف ؛ ولو كُتبت مُرعباته شعرا لما استطاعت أن تفوح برائحة الصدق والواقع كما هى الآن فى نثرها ؛ لكن مهما بلغت القصة القصيرة فى دقة التصوير وروعة التعبير . فهى قصة قصيرة ، وليست من قبيل القصة الطويلة فى فنها وأوضاعها ما دامت تحصر همها وغايتها فى الحادثة أو سلسلة الحوادث . سواء جاءت هذه الحوادث فى تتابع ساذج بسيط ، أو تعقدت فتكونت حبكة تستثير انتباه القارئ بتعقدها وحلها .

حسبنا هذا حديثاً فى الخامة التى تتكون القصة من عناصرها . فليس يسمح لنا مجال القول فى هذا الكتاب الصغير بالإفاضة فى البحث والتحليل؛ وأظننا بما قدمناه من تعليل وتدليل نستطيع أن نزعم أن القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل

العادىّ فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موغلة فى دخيلة النفس حيناً لتبسط مكنونها أثناء وقوع الفعـــل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر ، لاتترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق ، كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها .

لو كانت هذه مهمة القصة ، إذاً فقد أصبح لدينا مقياس واضح نزن به قيمة ما نقرؤه من القصص ، نميز فيها الطيب من الخبيث ، فكلما وجدنا فى القصة روحَ الواقع الذى يمثل لنا الحياة الصحيحة كما تجرى يوماً بعد يوم ، كانت أصدق مراعاةً لفن القصة كما ينبغى أن يكون .

أما وقد فرغنا من بسط المبادئ النظرية ، فيجمل بنا أن نستعرض تاريخ القصة وبعض القصص الرائعة لنرى إن كانت تقوم دليلا قاطعاً على صدق ما ذهبنا إليه ؛ فإذا استبعدنا القصص التى صادفت إعجابنا لا بفنِّها بل بما تذيعه وتوضحه من آراء ومذاهب . فليس بعد ذلك من سبيل إلى الشك فى أن طابع القصة الجيدة هو أولا وقبل كل شىء هذه « الواقعية » التى تعكس لك الحياة كما ألفتها وعرفتها فى حياتك وحياة أهلك وجيرتك وعشيرتك والعالم الذى تعيش فيه .

وأول ما يلفت النظر إذ نستعرض القصة فى ماضيها وحاضرها لنرى إلى أى حد تصدق مبادئنا على نتاج الأدباء . هو حداثة سنّها

فى تاريخ الأدب ، فهى حديثة العهد جداً إذا قيست بسائر ضروب الأدب وفنونه . ومع ذلك فهى أوسع تلك الضروب والفنون شيوعاً بين الناس ؛ فلو قارنتها — مثلا — بالملحمة التى عرفها الإنسان منذ أول نشأته ، ألفيتها وليدة الأمس لا تزال فى نعومة أظفارها تحبو ؛ فقد يحدثك مؤرخو الآداب أن القصة قد شهدت نور الحياة أول ما شهدته سنة ١٧٤٠ حين أخرج القصصىّ الإنجليزى « رتشردسُن » قصة « پاميلا » . وسيبدو لك ما زعمه مؤرخو الآداب أمراً عجيباً ، لأنك فى أغلب الظن ستخلط بين الحكاية والقصة . وسترجع بخيالك إلى أعمق أعماق الماضى السحيق لترى الناس يروون الحكايات كلما كان فراغٌ ودار فى حلقات السمر حديث ، ثم تقول : وهذه قصص العرب ، وألف ليلة وليلة ، وهى كلها أسبق من هذا التاريخ الذى زعمه مؤرخو الآداب بدايةً للقصة . لكنك قد أُنسيت خصائص القصة بمعناها الصحيح ؛ فليست كل تلك الحكايات الأولى قصصاً ، لأنها تفقد أخص خصائص القصص . فما هى بالصادقة فى تصوير الحياة . ولا هى تتعقّب أجزاء الحادثة الواحدة تحليلا حتى تبلغ أقصى مداها ؛ إنما هى حكايات تطالعها . ولا تنسى قط وأنت تطالع أنك فى عالم من خيال . ولكن لماذا تأخرت القصة فى الظهور ؟

تأخرت بسبب تلك الحكايات الأولى نفسها التى أخطأتَ منذ حين قليل فظننْتَها من القصص وما هى منها فى كثير ولا قليل . فقد كان

الرجل الموهوب فى الخيال القصصى إذا ما جلس ليروى للناس حكاية فى الأزمان الغابرة توهم أنه لو ساق فى حكايته الحوادث العاديّة المألوفة لم يستوقف أسماعَ المنصتين ولم يستثر إعجابهم كما لو ساق فى حكايته الحوادث الشاذة العجيبة الشاطحة فى خيالها ؛ فلا بد إذاً لكى يظفر أولئك الحكّاءون بالتقدير أن يرووا المدهشات التى تثير نفوس السامعين بغرابتها ، لهذا جاءت حكايات العصر القديم والعصر الوسيط حول الأرباب وأبطال الأساطير ، فتَتْروى الأعاجيبُ عن الملك أرثر وملوك الجن والشياطين وما إلى ذلك . وكانت هذه الحكايات تُرْوى شعراً فى أوربا القديمة والوسطى ، لأن الشعر هو الأداة التى تستطيع أن ترتفع بالكاتب أو الحكّاء إلى هذا الخيال البعيد . وهو الأداة التى تصلح أن تطير بعقول السامعين إلى أرض الجن والشياطين ، وتخلّصَ عقولهم مما يقعد بها ويثقلها من شئون هذا العالم الأرضىّ الذى نعيش فيه . ويجب إنصافاً لهذه القصائد القصصية أن نقول إنها تمثل جانباً من الحياة النفسية الحقيقية وإن لم تصور الواقع الملموس من أوضاع الحياة ؛ ذلك لأنها تشبع فى الناس أهواء ونزعات لا يشبعها عالم الواقع . فهى فى ذلك كأحلام اليقظة أو أحلام النوم ، تحقق للحالم أمانيه التى لم يستطع تحقيقها فى دنياه . خذ مثلا لذلك مغامرات الفرسان فى أساطير الملك أرثر ، فلا هى بالصحيحة ولا هى بالباطلة ، لا هى تصور ما يغامر به الفرسان فعلا فى الحياة الواقعة ، ولا هى بعيدة عما يتمنّاه الفرسان من مثل أعلى ؛ هى تصور الفرسان كما ينبغى أن يكونوا ،

فهى صحيحة إن نظرت إليها على أنها أمنية تتردد فى أنفس الفرسان وأمل يبتغون تحقيقه ، وهى باطلة إن قستها بالحياة الواقعة الجارية كما هى . لهذا أجراها الأدباء شعراً ، لأن الشعر — كما قدمنا — يخدع القارئ عن نفسه ويلوّن له الباطل فى صورة الحق ، ويعلو بالنفس إلى أفق أعلى من مستوى الحياة ؛ الشعر أصلح من النثر فى التعبير عن الغريب الشاذ الذى يسمو على المألوف ، فإن فقدت الحادثة غرابتها وشذوذها وسموها كان النثر لها أصلح أداة . ونعود فنقول إن مغامرات الفرسان المثالية كانت تمثل ما يطمح إليه الفرسان ، فكان الشعر أداةً صالحة لها ؛ فلما ذهب عصر الفروسية وانقضى ، ولم يعد الناس يَرَون مثلهم الأعلى فى حياة الفارس المغامر ، ذهبت عن تلك الأمانىّ حلاوتها وطلاوتها ، وأصبحت مجرد حكايات تروى عن حوادث خيالية غريبة دون أن تكون صوراً مثالية تفخّم الواقع وتسمو به ؛ وعندئذ جاز لكاتب مثل « مالورى » أن يحولها إلى النثر فيروى بها ذكريات عصر زال أو فى طريقه إلى الزوال .

بدأت القصة إذاً حكاية خيالية تروى الغريب الشاذ ولا تصور الواقع . ثم مضت فى هذا الطريق عصوراً طوالا ؛ فحتى حين اطّرح الحكّاءون التقليد القديم الذى كان يحتم أن تدور الحكاية حول أشخاص جبابرة عمالقة يعلون عن مألوف الرجال ، فقد استبدلوا بذلك التقليد غرابة فى الحوادث التى صوروها . نعم كانوا يختارون لحكاياتهم

أشخاصاً من الحياة العادية ، لكنهم سلكوا هؤلاء الأشخاص فى مجرى من الحياة لايشبه الحياة الجارية فى شىء . فكأنهم بذلك استبدلوا شذوذاً بشذوذ ، وغرابة بغرابة . ولم تبلغ بَعْدُ حكايتُهم أن تكون قصةً تقصّ الواقع فى أشخاصه وحوادثه على السواء . هكذا كانت الحكاية فى عصر اليصابات . لم تعد كما كانت سالفتها فى العصور الوسطى تتنقل بأشخاصها وحوادثها فى أرض الجن والشياطين ، ولم تعد تختار عمالقة الأبطال يخوضون الحروب الصليبية ليأتوا بالبطولة النادرة التى لا يُسَلّم بصدقها عقل سليم . وأصبحت تختار لأبطالها أشخاصاً عاديين . بل أشخاصاً أقرب إلى سفلة الناس يتسكعون فى الحانات ومباءات الفساد . لكن هؤلاء الأبطال السفلة يأتون من الأعمال ما لا يقل غرابة وشذوذاً عن فرسان الملك آرثر فى حكايات العصور الوسطى . ومن ذلك ترى أن القصة التى تعالج ناساً كأوسط الناس يحيون حياة كالحياة المألوفة الواقعة ، كانت لم تخلق بعد فى عصر اليصابات ، وكان من الجائز أن تظهر عندئذ لو أن عقول الناس تهيأت للتمتع بالقراءة عن أشخاص عاديين فى حياة عادية ؛ فقبل أن يفكر كاتبٌ فى وصف حياة الرجل العادىّ فى حياته الجارية بكل تفصيلاتها وأجزائها ، لابد أن تنشأ عند الناس عادةُ الانتباه إلى الحوادث التافهة العابرة التى لا تحمل فى طيها مغزى ولا معنى . وعادة تقديرها وتقويمها لمجرد أنها وقعت تحت عين المشاهد الذى يرقب مجرى الحياة بعين

تلحظ كل الدقائق ؛ لا يمكن لقصة بمعناها الصحيح أن تنشأ إلا إذا اهتم الناس أولا بأجزاء الحياة وتفصيلاتها اهتماماً يحوّل التافه إلى شيء ذي وزن وشأن ، وإلا إذا أخذوا يستمتعون بمطالعة أوجه الحياة المألوفة كما تقع كل يوم .

لكن هذا الاستعداد الخاص لم ينشأ عند القراء إلا فى بطء شديد . نعم أثارت صور الحياة الواقعة اهتماماً شديداً عند شيكسبير ومعاصريه ، لكنهم كانوا فى الحياة كالمبهوت الذى يعجب بكل شىء يراه لأنه جديد ، ولهذا صوروا من الحياة فتنتها وسحرها ولم يعنوا بجوانبها الفاترة الرتيبة . فلما انقضى قرن بعد شكسبير وعصره ، أخذ اهتمام الناس يزداد رويداً رويداً بالتوافه من مقومات الحياة ؛ وكان هذا الاهتمام الناشئ مرتبطاً أشد ارتباط بروح علمى ناشئ تمثل فى إنشاء الجمعية الملكية العلمية سنة ١٦٦٢ ؛ والبحث العلمى — كما تعلم — يوجه النظر إلى الملاحظة الدقيقة الفاحصة فى أتفه الأشياء وأقلها خطراً ، ثم إلى تسجيل ما انتهت إليه الملاحظة تسجيلا هادئاً عارياً عن كل تهويل ومبالغة . وساير هذه النظرة التحليلية لظواهر الطبيعة الخارجية نظرةٌ تحليلية أخرى تنطوى على باطن الإنسان ودخيلته تحلل مكنون نفسه وما يضطرب فيها من خواطر ومشاعر ؛ فكما أرادت الملاحظة الخارجية تسجيل العالم الخارجى كما تراه العين ، أرادت الملاحظة الباطنية تسجيل العالم النفسىّ الداخلى كما يراه من

يستبطن نفسه وينظر فى طويته . ولم يكن هذا الاستبطان الذى يسجل خواطر النفس معروفاً عند شيكسپير ، فلا تراه حتى فى شخص كهاملت رغم ما يتصف به من تأمل وإغراق فى التفكير ، لأنه لم يعمد قط إلى تحليل نفسه تحليلاً دقيقاً . ثم أخذ انطواء الإنسان على نفسه يزداد مع الأيام ، وأسرع الخطى فى عهد المتزمتين الذين ما فتئوا يفحصون ما تنطوى عليه ضمائرهم ليطهروها من أدرانها وشوائبها ، فترى ظاهرة الاستبطان النفسى بادية فى جلاء عند كاتب مثل « بنيَن » Bunyan فى كتابه المشهور « رحلة الحاج » الذى يعد فى الطليعة إذا عدت روائع الأدب الإنجليزى . ثم سار التحليل النفسى خطوة أخرى إلى الأمام ، وأخذ الكاتب لا يحلل نفسه وكفى ، بل يتحسس نفوس الآخرين ليستخرج كوامنها وأسرارها ، ليتخذ ما يظفر به من علم وسيلة تعينه على تقسيم الناس أنماطاً مختلفة ، وهنا ينشأ لون جديد من الأدب يعنى بتصوير الشخصية البشرية تصويرا يرد هذا الفرد أو ذاك إلى هذا النمط أو ذاك من نماذج البشر . فما إن أقبل القرن الثامن عشر وأخذ يتقدم بأعوامه حتى اشتدت هذه النزعة فى تصوير النفوس المتباينة لأهل الطبقات الوسطى والدنيا ، إذ كان زمام الأمر ينتقل إلى أيدى هذه الطبقات رويداً رويدا ، بحيث لم يعد تصريف الأمور من شأن الأشراف والنبلاء ، بل عهد به إلى الطبقة الوسطى التى كان قوامها رجالا أثروا عن طريق التجارة . ومن أجل هذه الطبقة الجديدة أخذ

يكتب الأدباء ، فإليهم خاصة توجه « أدسن » و « ستيل » بما كانا يكتبان من مقالات فى الصحف التى أنشآها لهذه الغاية ، فقد بذل هذان الكاتبان وغيرهما من أدباء القرن الثامن عشر ، كل جهد مستطاع لتركيز الحياة كلها بما فيها من أوجه النشاط المختلفة ، فى مقهى أو فى مائدة للطعام ، أعنى أنهم يصفون لك هذه المجامع الصغيرة فيحاولون أن يلحظوا كل شىء مما يجرى بها ، ثم يعرضون مجرى الحياة فيها بكل جوانبها ودقائقها ، فأدب القرن الثامن عشر بدأ يصبُّ اهتمامه على الحياة الواقعة وعلى أهل هذه الحياة الواقعة كما يعيشون وينشطون ويسلكون ويفكرون ، فترى أدباء ذلك العهد يتناولون بأقلامهم الرجل العادى فيلحظون فيه شذوذ مسلكه وخواص تفكيره مما يميزه عن سائر أفراد الطبقة التى يعيش بينها . واقترن بهذه الاتجاهات الأدبية ما قد نسميه مبادئ الشعور الديمقراطى ، وهو الإيمان بقيمة الرجل العادى الذى لايحتل فى الحياة مكانة ممتازة تملأ النظر ؛ فلما أخذت هذه الاتجاهات تنتشر وتسود أخذ يسود إلى جانبها جو فكرى جديد كان من شأنه أن ينتج القصة بمعناها الصحيح ؛ وهكذا قدر للقصة أن تظهر فى عالم الوجود بعد أن جاهدت فى سبيل الظهور قروناً ، كانت خلالها تبدو آنا بعد آن شائهة الخلق ناقصة التكوين ؛ وكتب لها آخر الأمر أن تولد فى صورتها السوية على يدى « رتشردسن » فى قصة « پاملا » عام ١٧٤٠ كما قدمنا ، والعجيب فى نشأة القصة أنها — وإن تكن

قد جاءت نتيجة جهود متصلة وخطوات متتابعة متلاحقة — إلا أنها ظهرت وكأنها وليدة المصادفة التى لم يهيئ لها منطقُ الحوادث ؛ فقد همّ « رتشردسن » أن يكتب سلسلة من رسائل نموذجية يستعين بها مَن لم يُصب حظًّا من التعليم من رجال ونساء الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا ، ثم طاف بذهنه خاطر وهو أن يربط هذه الرسائل ربطاً يجعلها تحكى قصة ، فكان له بذلك قصة « پاملا » فهى إذاً مجموعة من الخطابات تبودلت بين فريق من الرجال والنساء ، وإنما تعد القصة الأولى فى آداب العالم لأنها تروى حكاية تتألف من رسائل عادية تبادلها أشخاص عاديون . وعبروا فيها عن حياتهم وشعورهم تعبيراً صادقاً أميناً . ومن الخطابات يستخرج القارئ صورة كاملة وافية لحياة خادمة عادية — هى پاملا — فى حياتها وسلوكها سجلت أفكارها العابرة وعواطفها الصحيحة كما وقعت ، وكما تقع دائماً فى الحياة الواقعة .

ولم تكد القصة الأولى تشهد الوجود حتى تبين للعالم أنه قد اهتدى إلى ضالته التى ظل ينشدها قروناً طوالاً ، يلتمس إليها الطريق ولا يجدها ، حتى وقعت عليها عبقرية « رتشردسن » ، وأخذت القصة منذ ذلك الحين تتبوأ مكانة عالية فى نفوس الناس ؛ فما زالت تزداد انتشاراً حتى أصبحت أوسع فنون الأدب ذيوعاً بين القراء . ولذلك أسباب ظاهرة ؛ فالعالم كما نعرفه يشدد علينا قبضته أكثر

مما يفعل بنا عالم الخيال ؛ وها هى ذى القصة قد صورت هذا العالم وأهله ، والعالم عالمنا والأهل أهلنا ؛ وإذاً فالقصة مرآة تعكس كل شىء فى العالم الذى يؤثر فينا بعوامله ويجتذب انتباهنا ويسترعى اهتمامنا بحوادثه وناسه . أضف إلى ذلك عاملا آخر وسّع من انتشار القصة ، وهو أن عصر الديمقراطية الذى نعيش فيه ، والذى يرفع من قدر الطبقات الوسطى والدنيا ، يجد نفسه منعكسا بكل دقائقه فى القصة ، فالدوافع الكثيرة التى تحركنا باعتبارنا من أهل تلك الطبقات ، كلها مصورة فى القصة تلتمسها هناك فتراها ؛ فالقصة تمثل لنا أنفسنا وتمثل لنا المحيط الاجتماعى الذى نعيش فيـــه ، بما فيه من تيارات سياسية وغيرها ؛ ومن ثمّ لجأ إلى القصة كلٌّ من أراد أن ينشر فى الناس رسالته السياسية أو الدينية أو الاجتماعية ، لأنهم يعلمون أنها أقرب الفنون الأدبية إلى قلوب القراء ؛ فتراهم يصورون فيما ينشرون من قصص هذا العالم نفسه ما يبشرون به من عقائد ومذاهب وآراء ، ليبينوا فى جلاء أنها طريق إلى السعادة التى ينشدونها للمجتمع ؛ أو تراهم يمثلون فى قصصهم هذا العالم بما فيه من عقائد ومذاهب وآراء ليبينوا أنها لو بقيت بغير إصلاح فالمجتمع مصيره إلى بؤس وشقاء .

لكن هنالك خطراً عظيماً فى أن يستخدم ذو هوىً أداة من أدوات الفن الخالص ، فإن عمد فيلسوفٌ سياسىٌّ إلى قصة ينشئها ،

فاعلم أنه لن يصور فيها العالم والناس كما هم فى الواقع ، بل سيبشر فيها بمذهبه ، بأن يُبدى العالم فى الصورة التى يريدها له إذا ما اعتنق الناس مذهبه ؛ وهذا القول يصدق على « ولز » إلى حد ما ؛ فقد لبث هذا الكاتب الكبير يمثل العالم الحقيقى فى قصصه حيناً من دهره ، ثم اتجه اهتمامه إلى آرائه الاجتماعية لا إلى الحياة كما تقع ؛ فهو مخلص لمذهبه وعقيدته إخلاصاً حدا به ألا يتصور العالم فى قصصه إلا وقد شاع فى الناس ذلك المذهبُ وتلك العقيدة . ومن الجائز أن يَصْلُحَ العالم بذلك ، لكن على حساب الفن القصصى ، فقصةٌ لا تصور الواقع كما هو ليست من ذلك الفن فى شىء وقد يصلُحُ الناس بقراءة أمثال قصصه ، لكنهم سيدفعون ثمن ذلك الإصلاح متعةً كانوا قمينين أن يلاقوها فى قصة فنية ؛ وإننا لعلى يقين أنه حتى لوكان الغرض المقصود أن يتحول الناس إلى الرأى الجديد ، فهم أسرع إلى هذا التحول إن قرءوا قصة فنية منهم إذا قرءوا قصة تسوق إليهم الرأى الجديد بالبرهان العقلى ؛ وهذه « فيرونكا Anne Veronica » تدافع عن حرية المرأة دفاعاً يستند إلى براهين العقل ، فكم حوّلت من قرائها إلى الرأى الذى تدافع عنه ؟

كانت القصة من خلق القرن الثامن عشر ، خلقها « رتشردسن » ثم أعقبه « فيلدنج » فصور الحياة كما تجرى فى الهواء الطلق ، كما صور « رتشردسن » الحياة داخل الدور . فقصته « توم چونز Tom Jones » صورة للحياة اليومية فى انجلترا سنة ١٧٤٢ ، وحسبك — لتعلم

مقدار عناية الكاتب بالرجل العادىّ فى تصويره — أن ترى هذا العنوان الذى اختاره لقصته ، فهذان الاسمان « توم » و « چونز » مما يفوح برائحة الطبقات الشعبية . ثم جاء « ستْيرْن » وقصته « ترِسْترام شاندى » Tristram Shandy مثل قوىّ يوضح لك كيف تعنى القصة الصحيحة بالتفصيلات الدقيقة للحوادث ، فمجلدات عدة منها تقصّ لنا أنباء البطل « ترسترام » فى حياته الأولى ، بل إنها لتبدأ فى حكاية أنباء بطلها منذ كان نطفة فى جوف أمه وتقرأ الفصل بعد الفصل و « ترسترام » لا يزال جنيناً لم يشهد النور ! ولا يولد إلا وقد قرأت من الرواية شطراً كبيراً من المجلد الثالث ! فهى قصة لا تملّ من تعقّب الدقائق ، بحيث تكون صورة شاملة كاملة للمراحل الأولى من حياة شخص لا يزنه المجتمع إلا بأخف الموازين ، مع ذكر تفصيلات البيئة التى نشأ فيها بحيث لا يترك منها شاردة ولا واردة إلا أثبتها . وبطل القصة رجل له شذوذه وغرابته ، لكنه الشذوذ الذى تلمسه فى سواد البشر . ولا نحسب قصة غير هذه استطاعت أن تستغل ما تمتاز به القصة من سائر الفنون الأدبية ، وهو حرية الكاتب فى الإفاضـــة والإطناب إلى غير حد معلوم . فترى الكاتب يطيل الوقوف عند كل حادثة لأنه يراها محوطة بشبكة كبيرة واســعة الأطراف من الحوادث المسايرة ، فيظل يتابع الطريق المتشعبة هنا وهنالك فى هوادة لا يتعجل الوصف ولا يسرع إلى الختام ، بل يتتبع الخيوط والشُّعب حيث تسير به ،

حتى يُشبعها وصفاً وتحليلا . وعاصر « ستِيرن » قصصيٌّ آخر هو « سْمولِتْ Smollett » صاحب « رُودُرِيك رَاندم » Roderick Random ، وكان السهمُ الذى شاطر به فى تقدم القصة وتطورها أنه لم يكتف بما اكتفى به زملاؤه ، وهو أن يتعقب الدقائق ساعة بعد ساعة ، بل أضاف إلى ذلك لوناً من الواقعية ، هوما يفهمه سواد الناس من كلمة « واقعى » ، وإن لم يكن ذلك فهماً للكلمة صحيحاً دقيقاً ، وذلك أنه يذكر الحقائق الغليظة التى يأباها الذوق المهذب المرهف ، فكان ذلك مُعيناً قوياً للقصة على تصوير الدنيا كما هى بغير حذفٍ ولا تشذيب ؛ فسواد الناس يؤمنون بأن « أنابيب المياه » أكثر واقعية من قوس قزح بألوانه الزاهية ، وهذه الناحية من الواقع هى ما صورها « سمولت » .

لكن تقدُّم القصة أصابتْه نكسةٌ موقتة ، إذ عاود الناسَ حنينٌ إلى القصة القديمة الخيالية المسرفة فى خيالها ، حتى بعد أن تكشَّفت لهم قيمةُ القصة الفنية الصحيحة . وليس فى هذه النكسة ما يدعو إلى العجب ، فالإنسانُ روحان فى إهابٍ واحد ، يحبُّ ما يدنو من قلبه وفؤاده وما تألفه عيناه وأذناه ، أى أنه يحب الواقعيّ الذى يعيش بين ظهرانيْه ، وهو فى الوقت نفسه يحنُّ إلى البعيد النائى الساحر بخياله الذى هو أقرب إلى الأحلام منه إلى الحق والواقع ، أى أنه يحنُّ إلى فتنة الوهم والخيال الجامح . فهل تريد من فنٍّ أدبيّ ذائع بين سواد الناس — وهو فن القصة — أن يكتفى بإشباع جانب

واحد من الإنسان دون جانبه الآخر؟ هل يمكن أن يقنع القصصى بمخاطبة الناحية الواقعية منا ويهمل الناحية الخيالية إهمالا تاماً ؟ لقد كان للجانب الخيالى الغلبةُ على القصة قروناً طوالا حيل فيها دون القصة الواقعية ، فلما ظهرت القصة الواقعية لم تعدم قصةُ الخيال رجالا يعودون إليها بأقلامهم مفتونين بسحرها مأخوذين بأحلامها .

وترى هاتين النزعتين متمثلتين فى القصة فى القرن التاسع عشر ، فقصةٌ تميل إلى تصوير الواقع كما هو ، وقصةٌ تميل إلى الجو الخيالىّ الذى يسمو عن عالم الواقع ويبعد عنه ، وثالثة تجمع اللونين معاً ما استطاعت إلى جمعهما سبيلا . فهنالك فى أول القرن « چين أوستن Jane Austen » تُخْلص الولاء للقصة الفنية محتفظةً لها بعناصرها الرئيسية الأساسية ، فتسجل شئون الحياة العادية كما كانت تجرى فى عصرها ، وإلى جانبها « سكُت » يحاول جهد طاقته أن يجمع بين الإيهام بالواقع وبين روعة الخيال وسحره ، وكانت « القصة التاريخية » سبيله إلى غايته المنشودة ، فقصته « قلب الأسد » تجرى مجرى الخيال الذى لا يرتبط بالواقع بصلة قوية ، لكنها فى الوقت نفسه تتخذ من الموضوع التاريخىّ ذريعة لإيهام القارئ أنه فى جو من العالم الواقعى الصحيح ، لكنه لم يوفق فيما أراد ، لأن الواقعية التى نريدها للقصة الفنية الكاملة ليست هى الواقعية التى يشهد بصدقها المؤرخون وتقوم الوثائق دليلا على

صحتها ، لكنها الواقعية التى تلقى فى روع القارئ أنها صحيحة ؛ فسواء كانت حوادث القصة مأخوذة فعلا من الحياة الجارية أو لم تكن ، فكل ما نشترطه للقصة أن توحى للقارئ بشتى الوسائل الفنية أنه يخوض حياة واقعة كالتى تجرى كل يوم . ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد — وهى ملاحظة قد يعجب لها القارئ — أن « سكت » أبرع فنًّا وأروع تصويراً وأدنى إلى أوضاع القصة الصحيحة ومقتضياتها فى أشخاصه الذين خلقهم بخياله خلقاً من عدم ، منه فى أشخاصه الذين استمدهم من بطون التاريخ ؛ وهذا وحده دليل أقوى دليل على أن واقعية التصوير هى كل ما يطلبه الفن الصحيح ، ولا عبرة بعد ذلك أكان الموضوع من خلق الخيال أو من حوادث التاريخ .
على أن القصة الفنية الصحيحة تختار بطلها رجلا عاديًّا ممن أهملتهم صحائفُ التاريخ ووثائقه ، إذ ليست القصة بحاجة إلى الرجوع إلى الماضى لانتقاء أبطالها من بين أعلام التاريخ ، وأولى لها أن تقصد إلى تصوير هؤلاء الناس الذين تعيش بينهم ؛ أضف إلى ذلك أن معرفة الدقائق التى أحاطت بحياة البطل التاريخى متعذرة أو مستحيلة ، وهذه الدقائق هى لحمة القصة وسداها ؛ فكلما أمعنت القصة فى الماضى لاختيار موضوعها كانت أبعد عن مجالها لبُعدها عن جوّ الحياة بتفصيلاته وظروفه ، وبذلك تبعد عن « الواقعية » المطلوبة . فلا عجب أن رأينا « سكُت » أنجح فى قصصه — التى لم تَعْدُ أول القرن الثامن عشر فى رجوعها إلى الماضى ،

منه فى قصصه التى اختار موضوعاتها من الماضى السحيق ، فهو فى قصته « ويفرلى Waverly » التى يختار لها عنواناً ثانويا « منذ ستين عاماً » كان موفقاً فى فنه لأنه استطاع أن يستعيد جو الحياة التى يحكى عنها إذ لم تكن قد طواها الماضى البعيد فطمسها . بل كانت لا تزال ذكراها عالقة فى ذاكرات الأحياء ، لا سيما إن ذكرنا أن « سكت » من رجال العشائر والقبائل الاسكتلندية التى تحتفظ بحقائق ماضيها زمناً طويلا ؛ ومهما يكن من أمر فلا سبيل إلى الشك فى أن الحياة المعاصرة القائمة هى ميدان القصصىّ . وذلك هو السبب فى أن القصة أحب فنون الأدب إلى الناس وأمسّها بقلوبهم . لأن القصصىّ إنما يخاطب معاصريه بما يفهمونه ويألفونه . ولسنا — بطبيعة الحال — نريد لقصص « سكتْ » التاريخية أن يُلقَى بها فى اليمّ أو أن يُنتقَصَ من قدرها وقيمتها ، بل إننا — على نقيض ذلك — نعترف لها بسحر الفن وفتنته ، ولا نضعها إلا بين روائع الأدب الخالدة ، على ألا نضعها بين القصص ، لأنها ليست منها ؛ إنها لا تقع عند التبويب والتقسيم مع طائفة القصص النثرية التى تعالج أموراً قاصرة على النثر ولا يستطيع أداءها غير النثر ؛ ولكن رحاب الأدب لن تضيق بها صدراً ، فهنالك مكانها بين القصة النثرية وبين القصة الشعرية ، لأنها لا إلى هذه ولا إلى تلك ، بل تقع بين بين ، تأخذ من الأولى نثرها ومن الثانية لون خيالها ؛ وما أكثر ما تشتهى النفس أن تطير فى عالم الخيال على جناح النثر فى قصة من قبيل ما جادت به قريحة «سكتْ» . لسنا نريد أن نُحرِّمَ هذه الروائع ؛

فكلُّها مطلوبٌ لمتعة النفس التى تنشد الجمال ، لكننا لا نحب خلط الأوضاع واضطراب الأقسام ؛ فالقصة قصةٌ لها خصائصها وسماتها . وليست مؤلفات « سكت » مما يتصف بتلك الخصائص والسمات ؛ أم تظن أنه ما دام « المزمار البلدى » يمتعنا أحياناً أكثر من موسيقى « موزار » فالمزمار البلدى وموسيقى « موزار » شىء واحد ؟

كانت الغاية التى وضعها « سْكت » نصب عينيه وتمنى أن يبلغها بقصصه ، هى أن يؤلف على نحو ما عناصر الخيال وعناصر الواقع فى صعيد واحد ؛ لكنه لم يُصب توفيقا فيما أراد ؛ فخير قصصه هى التى يسود فيها الروح الواقعى ؛ وأما قصصه التى يسودها جو الخيال فهى أدنى إلى «الحكايات» القديمة منها إلى القصص فى فنها الحديث ؛ وإذا وزنتها بميزان « الحكاية » لا « القصة » ألفيتها رائعة بارعة ، وسر روعتها وبراعتها هو استخدامها للنثر على نحو بلغ من جودة الفن مبلغا عظيما استطاع أن يخلع على الحوادث الخيالية العجيبة رداء فيه شبه بالواقع ؛ لكنها رغم هذه البراعة تترك فى قارئها أثرا قويا بأن هـذا الذى يقرؤه لا يتم له الكمال إلا إذا جرت به براعة شاعر ، لأنه يحس أن الكلام الذى يطالعه كأنما ينقصه الوزن والقافية !

وشهد القرن التاسع عشر قصصيًّا عظيما أعقب « سْكُتْ » وواجه المشكلة القصصية التى واجهت سلفه — بل التى واجهت القصة طوال القرن التاسع عشر — وهى أن يشبع فى قصصه الجانبين

جميعا : جانب الواقع وجانب الخيال ؛ وذلك هو « دِكنز » ؛ فليس من شك فى أن « دكنز » يعالج بقصصه العالم الواقعى كما هو ، فلا تفوته بيوت الفقراء واللصوص وصغار الدكاكين ؛ قصصه مرآة للحياة كما تجرى وكما تبصرها عيناه ، لكنه إذا ما صور الشخصيات مال إلى المبالغة فبعُدَ عن الواقع وضرب فى عالم الخيال بسهم ؛ إنه لا يصور رجاله ونساءه كما يشاهدهم فى الحياة الحقيقية فى مجموعها ، بل يصورهم فى لحظات من حياتهم يختارها ، ثم يمطّ تلك اللحظات ويمدها حتى يجعل منها حياة بأكملها ، فهذه شخصية « مستر مِكُوبر » يمثلها لك تنتظر الفَرَجَ دائما ولا ينقطع عنها الأمل فى انفراج الضائقة التى تلمُّ بها ؛ وهذه شخصية « مارك تَاپْلِى » لا تنفك باسمة عن قلب طيب وميل إلى فعل الخير ، وهكذا ، فشخصياته « خيالية » وظروف الحياة التى يقدمها « واقعية » — وهذا ما يقصده رجال النقد حين يقولون عن « دكنز » إنه يمثل شخصياته تمثيلا «كاريكاتوريا» ولا يرسمهم رسما يطابق الحق والواقع ؛ وقد كان «ثاكرى» Thackeray أكثر إخلاصاً للفن القصصىّ من زميله « دكنز » ؛ فهو لا ينظر إلى الحياة والأشخاص بمنظار وردىٍّ يلوّن له الأشياء والأحياء على غير طبائعهم ، وهو فى الوقت نفسه لا ينظر إلى العالم بمنظار أسود يبدى له هؤلاء الناس أتعس وأخبث مما هم فى حقيقة الأمر ؛ فهو من ناحية لا يجد « بطولةً » فى الحياة البشرية العادية ولا تقتضيه الضرورةُ أن

يدير قصته حول « بطل » ، ولذلك ترى قصته « عبث الحياة الدنيا » Vanity Fair خالية من البطل ؛ لكنه من ناحية أخرى يصور لك فى هذه القصة شخصية « بكى شارْپ » فتاة واقعية حقيقية تتحرك فى دنيا الحق والواقع لا تزيد منه ولا تنقص ؛ ومع كل هذا الميل الشديد الذى أبداه «ثاكرى» نحو تصوير الواقع كما هو ، تراه ينحرف آناً بعد آن فى عالم من الخيال البعيد عن دنيا الواقع ، على شرط ألا يقلِّلَ ذلك الانحرافُ الخيالىُّ من واقعية قصته ؛ فلا تعجب إن قرأت « عبث الحياة الدنيا » فوجدت مناظر مستمدة من الحكايات القديمة عن طرائق القتال التى جرى بها فى تلك الحكايات عُرفٌ ثابتٌ وتقليد لا يتغير ؛ فلم تكن الحكاية القديمة لتعالج غير المعارك واحتشاد الجيوش للقتال ، ورفرفة الأعلام فى حومات الوغى ودوىّ المدافع ، والغوانى وقد جَلَسن على مسمع من ذلك الدوىّ يرقبن فى قلق ما عسى أن تتمخض عنه الواقعة ؛ وإلى هذه المادة بعينها كان يرجع كل كاتب يحن إلى حكاية الماضى ، فهكذا فعل « بَيرُنْ » فى قصته الشعرية « تشَيلد هارُلد » وهكذا صنع « ثاكرى » فى قصته « عبث الحياة الدنيا » حين أدخل فيها تلك المناظر حينا بعد حين ، وبهذا مزج ثاكرى عنصر الخيال القديم بعنصر الواقعية الحديث ، لكنه — كما ذكرنا — لم يأذن قط لعنصر الخيال أن يطغى ، بل إنه ما استخدم الخيال إلا ليعينه على الروح الواقعى الذى أراد تصويره .

فترى من ذلك أن « ثاكرى » لم يكد يوسّع من نطاق القصة شيئاً ، وكل فضله عليها أنه ثبت لها عناصرها الواقعية ، وأضاف إليها هذه القبسات الخيالية التى تلمع بين صفحاتها آناً بعد آن ؛ أما من وجّه القصة توجيها جديداً تحتفظ فيه بواقعيتها وتضيف إلى تلك الواقعية رحابا فسيحة من الخيال ، فأخوات ثلاث : « إملى » و « شارلوت » و « آن » ويُنْسَبْن إلى أسرتهن « برونتى » ؛ فقد جعلن موضوع القصة ما يألفه الناس جميعا من شئون الحياة ، لكنهن يخترنه بحيث يصلح مع ذلك لأن يحتمل أغرب النواحى وأبعثها على الدهشة والعجب ؛ فموضوع القصة عندهن هو العاطفة الإنسانية ، لا كما تبدو فى المدينة التى تزخر بأوجه الحضارة ، بل فى الريف وسهول الرعى التى تقف من المدينة عند هامشها ؛ فهى متصلة بالحضارة منفصلة عنها فى آن معاً ؛ تتصل بها اتصالا بعيداً لا يغمسها فى لجتها ولا يجعلها فى عزلة تامة عنها ؛ لقد اختار الشعراء فى أوائل القرن التاسع عشر موضوعات لقصائدهم من الريف النائى لكى يجدوا الطبيعة البشرية على صفائها ونقائها ؛ ولكن الريف النائى عن ألوان الحضارة لا يصلح للقصة الواقعية ، فتوسط « أخوات برونتى » بين الطرفين ، ووقعن على حياة ريفية لا تتصل بحياة المدينة الصناعية اتصالا تاماً ولا تنفصل عنها انفصالا تاماً . والعاطفة عند « أخوات برونتى » هى لب الحياة وصميمها ؛ فهى من مقومات الإنسان كائناً من كان ،

تكمن فى كل منا ولا تنفكُّ شديدة الصلة بنفوسنا ؛ هى معنا فى الدار والمصنع والملهى ، فهى عنصر مألوف لا غرابة فيه ولا شذوذ ، لكنها فى الوقت نفسه قابلة للثوران العنيف فتبدى فيه أعجب القُوى ؛ هذه العاطفة هى أهم جوانب الطبيعة البشرية غير العاقلة ، والجانب غير العاقل من الإنسان هو بذرة العنصر الخيالى فى الحكاية القديمة ، وهو ما كان أصحاب القصة فى القرن التاسع عشر يحاولون أن يضعوه مع العنصر الواقعى جنباً إلى جنب ؛ فالعاطفة — إذاً — تستطيع أن تشبع رغبة الإنسان فى الصـــورة الواقعية ، ورغبته فى فتنة الخيال سواء بسواء ؛ وهكذا شق أخوات برونتى طريقاً جديداً فى تاريخ القصة ، إذ أدَرْنها حول العاطفة الإنسانية ، ولهن قصص — منها « چين أيرْ » و « مرتفعات وُذَرِنج » — تبدأ فى القصة عصراً جديداً . ولك أن تقول وأنت بمنجاة من الزلل ، إن الشطر الأعظم من الأدب القصصى منذ أيامهن مدينٌ لقصص هؤلاء الأخوات بما فيه من قوة العاطفة .

ولسنا بالطبع نعنى أن العواطف البشرية لم تدخل القصة إلا على أيدى أخوات برونتى ؛ فنحن نعلم أنه حيثما كان إنسانٌ كانت عاطفة بشرية ، أما ما صنَعْنَه فى القصة ، ولم يكن قبلهن معروفاً ولا محققاً ، فهو مقدار ما يكمن فى عاطفة الشخص العادىّ من قوة وقدرة على الخيال الساحر ؛ ولم تكن الغضبات العاطفية قبل هؤلاء الكاتبات تتجلى

إلا فى الشواذ ، ولكنهن جئن فبيّن هــذه القوة فى أوساط الناس وعامتهم . نعم كانت العاطفة قبلهن أداة يستغلها القصصيون ، فعظم القصص يدور حول الحب ، ولكن ذلك لا ينفى ما زعمناه لهن من مكانة ، لأن الكثرة العظمى ممن جاء قبلهن عالج عاطفة الحب من وجهها العاطفىّ الخيالى ، وعالجها الآخرون من حيث هى عنصرٌ فى بناء الأسرة ، أى أنهم عالجوها من جانبها الواقعىّ ، فكاد أخوات برونتى أن يكنّ أول من وحّد بين هذين الجانبين ، فعالجن عاطفة الحب من وجهيها الخيالىّ والواقعىّ فى آن معاً ، فضــلا عن أنهن تناولن ألواناً أخرى من العواطف البشرية فأظهرن ما لها من قوة توجّه الإنسان فى حياته .

وسنختم هذا الفصل بكلمة نوضح بها ما نريده بلفظة « الواقعية » التى طال ترديدها ، لا سيا وقد فسّرت جماعةٌ من قادة الأدب القصصى فى عصرنا الحاضر هذه الكلمة تفسيراً عجيباً ، فراحوا يحشدون حوادث القصة فى خلط وفوضى لتجىء قصتهم مطابقة للحياة ، لأن حوادث الحياة لا تسير على نظام معلوم ؛ تراهم لايجعلون لقصتهم بداية ولا نهاية ، لأن الحياة لا تبدأ عند نقطة وتنتهى عند أخرى ، ولابد لهم أن يصوروا الواقع فى قصصهم ما داموا يؤمنون بالواقعية ، فيضعون حقيقة فى إثر حقيقة لا تربطهما صلة ، لأن حقائق الحياة تتتابع على هذا النحو بغير صلة لازمة بين السابقة

واللاحقة . ومن هذا القبيل أيضاً ما يتجه إليه بعض رجال القصة المعاصرين من سَوْق حكايات قصيرة متعاقبة ، أو محادثات متقطعة تفصل بينها الفواصل ؛ وقد بلغ هذا الاتجاه الجديد فى القصة أبلغ مداه عند « چويس » Joyce و « مس رتشردسن » فتراهما يخرجان القصة فى خلط عجيب زاعمين أنهما يصوران الحياة تصويراً واقعياً . والحقيقة أننا نطالب كاتب القصة بأن يترك فى نفوسنا بقصته أثراً نحسّ معه واقعية الحياة ، لكن ذلك لا يعنى أن يَتْرُك فينا هذا الأثر على نفس الصورة التى تتركه بها الحياةُ نفسُها ؛ ففى القصة يجب أن يتلقى القارئ هذا الأثر وهو شاعر به مدرك له . أما فى الحياة نفسها بما فيها من اضطراب فى تتابع للحوادث ومجال للمصادفة العمياء فى سيرها ، فإننا لا نحسّ الأشياءَ إلا إحساساً غامضاً مهوشاً مضطرباً ، ونشعر به شعوراً ناقصاً ، وندركها إدراكاً ليس فيه كل الوعى لصفاتها وخصائصها ، كأننا نتلقاها ونحن غافلون ؛ وواجب القصة أن تقدم لنا هذه الأشياء على صورة تُشعرنا بها شعوراً كاملا قويا ؛ واجب القصصىّ أن يخلق من فوضى الحياة نظاماً متسقاً فى قصته ، وإن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحوادث . فالقصصىّ يختار الحوادث الصالحة ويضع هذه قبل تلك وتلك قبل هذه ، بحيث يجىء السياق والتتابع موفّياً بالغرض المقصود . ولو خلت القصة من « الحبكة » لم تعد قصة

فنية . ولو كان لنا أن نختم هذا الفصل بنصح نسديه للقارئ ، فذاك أن نوصيه بقراءة قصة إنجليزية حديثة لجولزوورذى ، عنوانها « فورسايت ساجا » Forsyte Saga ، وهى تدور كلها حول أسرة تسمى بهــذا الاسم ، تصف حياتها وتصور أشخاصها ، ففى هذه القصة العظيمة تتمثل كل عناصر القصة الفنية التى أشرنا إليها فيما سلف .

الفصل الخامس

الرواية المسرحية

الرواية المسرحية كالقصة ضرب من ضروب الأدب ، لأن الألفاظ وسيلتها إلى التصوير ؛ لكن ظروف الألفاظ فى الرواية المسرحية تختلف عنها فى القصة ؛ وأول ما يلمحه النظر بينهما من فروق هو أن المسرحية تُكتب لتمثَّل وأما القصة فتكتب لتُقرأ ؛ أو بعبارة أخرى ، المسرحية والقصة كلتاهما تمثلان « أفعالا » ، لكن الأفعال التى تصلح الرواية المسرحية لتصويرها تختلف عن الأفعال التى تصلح لها القصة ؛ ذلك لأن لكل فن مجاله الذى تتجلى فيه قدرته وروعته ؛ فما الذى تتميز به المسرحية من سائر فنون الأدب ؟ ما خامتُها وما مداها فى قوة التعبير ؟

أما طابعها المميز فهو بغير شك أنها أدب يراد به التمثيل ؛ لكن التمثيل متعدد العناصر ، فيه الممثلون وفيه الملابس ، وفيه المسرح ، وفيه المناظر ، وفيه النظارة وفيه البناء الذى يجتمع فيه النظارة ليشاهدوه ؛ فكل هؤلاء عناصر تتكون من مجموعها الخامة التى تتألف منها المسرحية ؛ فإذا ما تضافرت هذه العناصر كلها فى اتساق وانسجام كان لنا بذلك نتاج فنى من الطراز الأول ؛ وعلامة المسرحية الرديئة

أن ترى هذه العناصر متنافرة ، يضرب كل منها على وتر غير ما يضرب عليه الآخر ، أو بعبارة أخرى يفصح كل منها عن قوته المعبِّرة مستقلا عن سواه ؛ وتلك هي الحال حين تأخذُ صورةٌ جديدةٌ من المسرحية في التكوّن ؛ فعندئذ تكون هذه العناصر في تنافرها ، وكلما سارت الصورة الفنية الجديدة خطوة في مجرى تطورها تحللت العناصر وتداخل بعضها في بعض ، بحيث يتكون منها في النهاية صوتٌ واحد متناغم النبرات ، وهنا يتكامل للمسرحية الجديدة تكوينها . والفنان البارع هو الذى أرهف حسه لعناصر فنه بحيث يدرك من فوره كيف يستطيع أن يستغل تلك العناصر إلى أقصى مداها . وأما مَن لم يَهبْه الله ملكةَ الفن الصحيح فيَعمَى عن القوة الكامنة في عناصر فنه ، ومن ثمّ لا يسعه استغلالها وإخراجها ، فيجيء إنتاجه خلْقا شائهاً ناقص التكوين مبتور الأعضاء . ولعلك تذكر حديث المقطوعة الأربع عشرية وكيف تطورت هذه المقطوعة في الأدب الإنجليزى وكيف كان الشعراء الإنجليز بادئ الأمر يحسّون رغبة غامضة ولا يجدون لها التعبير الملائم ، حتى قيّض الله لعبقرى أن يحس الرغبة عينها ، وأن يعبر عنها في هذه المقطوعة بأوزانها وقوافيها تعبيرا تنفث فيه النفس كل ما يجيش بها ، فتبعه الشعراء جميعا . وهكذا توجد العناصر اللازمة وتظل متنافرة فيكون النقص والعجز ، حتى إذا ما أتيح لها من يوفق بينها ويضعها في مواضعها الصحيحة بحيث تتفق وتتسق كان لها الكمال ، وهذا ما يحدث في كل خلق فني جديد .

الصورة الفنية الجديدة تنشأ من ائتلاف عناصر كانت قبلُ مختلفة ثم اتصلت فى توافق وانسجام ، لكنها لا تكون عند مولدها حاصل جمع عناصرها ومقوماتها ؛ إنما تتخذ لها طبيعة جديدة وحياة جديدة ، ويكون لها كيان عضوى جديد وقدرة جديدة على التعبير ؛ وإنك لتسلب الشعر قيمته الكبرى إذا فاتك أن ترى هذا الطابع الذى يميزه . ونحن نعلم أن من أخطر النتائج التى قد تترتب على طرائق النقد والتقدير التى قدمناها ، أنها قد تُنسيك هذا الطابع ، فقد تحلل القصيدة إلى عناصرها ، وتخطئ فتظن أنه يكفى أن تضم العناصر بعضها إلى بعض لتكون لك قصيدة الشاعر . لكن الأمر فى القصيدة كالأمر فى الكائنات الحية جميعا ؛ فقد يظفر العالم بكل مقومات الحشرة أو الزهرة أو الإنسان ، لكنه مع ذلك يعجز أن يصبّها فى حشرة حية أو زهرة نامية أو إنسان يشعر ويفكر ؛ ولا يستطيع أن يأتى بهذه المعجزة إلا الشاعر ؛ إن القصيدة من الشعر كالمركّب الآلى فيه عجلات وتروس ، وأذرعة وأنابيب ، ثم أضيف إلى هذه الأجزاء روح فكانت القصيدة ، لكن الشاعر وحده يستطيع أن يدرك أى مُركّب آلى يصلح لقصيدته . على أن المركب الذى يختاره الشاعر يعود بدوره فيؤثر فى عمله ؛ ولو رأيتنا اليوم نتحدث عن أدوات الشعر كالأوزان والبحور والقوافى وما إلى ذلك فاعلم علم اليقين أنه ما كان لنا أن ندرك لهذه الأشياء وجودا لو لم يخلقها الشعراء ؛ وإن النقاد ليحسنون صنعا — إذ هم يقتتلون فى بحور الشعر وما إليها — أن

يذكروا أن بحور الشعر هى صنيعة الشعراء ، هى ما يُجرى فيه الشعراء شعرهم بالفعل ، لا ما يقرر أصحاب النظريات النقدية أنه يصلح للشعر وينبغى أن يكون أداة فى يد الشاعر . ولنعد بعد هذا الاستطراد الواجب إلى حديثنا فى الرواية المسرحية .

الطابع الذى يميز الرواية المسرحية من سائر الفنون الأدبية أنها أدب يمثّل ، أى أنها أدب ينطق به الممثلون على مسرح ، فيه مناظر على جوانبه ، وأمامه نظارة يجلسون فى بناء على نحو معين ؛ ولا بد لنا أن نتساءل عن القوة المعبرة الكامنة فى هذه العناصر بحكم تكوينها وطبيعتها ، فمن تلك القوة المعبرة الكامنة فيها جميعا تتكون الرواية المسرحية .

الرواية المسرحية تمثّل فى مسرح ليشهدها نظارة ، والنظارة ناس كسائر الناس من رجال ونساء ، جاءوا فى وقت معين ليرجعوا فى وقت معين ، فلا مندوحة للرواية أن تحدد الزمن الذى يلزمها للتعبير عما تريد أن تعبر عنه ، ومن ثمَّ نشأت ضرورة فى إنشاء الرواية المسرحية أن يختار كاتبها من الفعل الذى يريد تمثيله أعقابه التى تحرك الدهشة والعجب فى نفوس المشاهدين ، وليس له أن يصور الفعل بكل دقائقه المفصَّلة وأجزائه المعقدة المركبة المتشعبة التى تقع فى الحياة الحقيقية الجارية ؛ وترتَّب على ذلك أيضاً إيثار الرواية المسرحية لأنواع من الحوادث ، تضم كل واحدة منها أكبر ما يمكن ضمُّه من العناصر المثيرة ، حتى يتركَّز فى الزمن القصير المحدد

لتمثيلها مقدار كبير من الحوادث التي تستوقف النظر . وليس معنى ذلك بالطبع أنه كلما ازداد الفعل المختار إثارة للنفوس ازدادت الرواية روعة وجودة فى فنها ؛ فليس كل مقومات الرواية المسرحية فعلا مثيراً ، إنما هى كائن عضوى مركب فيه مئات الألياف والأنسجة والخلايا ، ولكل من هذه العناصر الكثيرة خصائصه ، ولا تبلغ الرواية مرتبة الكمال إلا إن جاءت هذه الأجزاء كلها متسقة متفقة متناغمة لا تنافر بين نغماتها ولا نشاز ؛ فإن أُبرز عنصر واحد منها فى إفراطه — بغض النظر عما تقتضيه سائر العناصر — فقد يحدث التعارض والتضارب ، ومن ثمّ الاضطراب والنقص والسوء ؛ فربما كان الغلو فى اختيار الحوادث المثيرة طاغياً على عنصر آخر ، كالممثل مثلا ، فلا يمكنه من إخراج كل ما يستطيع إخراجه من قوته . ونعود فنقرر أن الرواية المسرحية تزداد كمالا كلما زال التنافر بين العناصر المكونة لها ، فلا يطغى عنصر منها على عنصر ، وتتحد خيوطها جميعاً فى وتر واحد يخرج نغمة واحدة . خذ مثلا روايتى شيكسبير « تيتس أندرونيكس » و « رتشرد الثالث » تجد الأولى بغير شك أكثر ازدحاماً بالحوادث المثيرة من الثانية ، ولكنها فى الوقت الذى أذنت فيه لعنصر من عناصرها أن يبرز قوته على هذا النحو ، حدّت من قوة عنصر آخر ، فالممثل الذى يمثل « تيتس » يوضح بأعماله كيف يمكن لرجل أن يؤثر فى مجرى الحوادث بقوته الجسدية العضلية ، مع أنه لو بيّن إلى جانب ذلك كيف يؤثر فى مجرى الحوادث بقوة أخلاقه وقوة فكره

لحقق الشخصية الإنسانية أكثر مما فعل ؛ وهذا ما قصدناه حين قلنا إن كثرة الحوادث المثيرة فى الرواية قد طغت على عنصر الممثل فلم تسمح له أن يبرز كل ما يستطيع ، وبهذا بعدت الرواية عن الكمال ؛ أما « رتشرد الثالث » فقد أزالت هذا التنافر بين العنصرين : عنصر الحوادث ، وعنصر الممثل ؛ فجاءت أكمل فنًّا من زميلتها ، إذ هى تمثل الحوادث والشخصية الإنسانية فى اتزان بحيث لا يطغى جانب منهما على جانب . ونلخص ما نريده فنقول : إن الرواية المسرحية تتبع قانونها الذاتى وتنساق مع طبيعتها إذا أباحت لنفسها أن تختار من الحوادث ما يدهش ويثير ، على شرط ألا يكون فى تصوير الفعل على هذا النحو ما يحدُّ قوة أخرى لعنصر آخر من عناصرها ، تستطيع أيضاً استغلالها وإبرازها .

ونحن إذ نضع الممثل فى اعتبارنا عنصراً أساسياً من عناصر الرواية المسرحية ، نتساءل : ما دامت الرواية كغيرها من صور الأدب ، لها مجالها الخاص وقوتها الخاصة فى تمثيل الفعل ، فأى نوع من الفعل يصلح لها أكثر من غيره مع العلم بأنها تستخدم إنساناً بشرياً وسيلةً لتمثيل فعلها ؟ الأمر واضح جلىّ ، فالممثل — وهو إنسان من البشر — يكون فى أحسن حالاته ومواقفه إن مثّل فعلا إنسانياً مما يأتيه البشر ؛ فالأفعال الإنسانية هى مجال الرواية المسرحية ، وعليها أن تتجنب غير ذلك من الأفعال الخوارق التى تقتضى طبيعة غير طبائع البشر ؛ فليس من شأنها أن تمثل فعل القوى الطبيعية ، ولا فعل الحيوان.

والطير ؛ نعم لها أن تُحدث — إذا اقتضىَ الأمر — رعداً « مسرحيا » أو تياراً من الماء جارفاً ، لكن إن غالت فى ذلك بحيث لم تعد هذه الظواهر الطبيعية عنصراً ثانويا يساعد على اتساق الرواية فى مجموعها وحدةً متصلة — أقول إن غالت الرواية فى تصوير هـذه الظواهر الطبيعية فجعلتها عنصراً أساسياً مقصوداً لذاته فقد خرجت على حدودها الطبيعية من جهة ، وأذِنت لعنصر واحد أن يطغى على سائر العناصر من جهة أخرى . وكذلك لا يجوز للمسرحية أن تمثل فعل الطير والحيوان . وقد ترى روايات يقوم بأدوارها طير وحيوان ، ولكن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكِّك فى صحتها ؛ لأن الطير والحيوان فى أمثال هذه الروايات تمثل الآدميين وأفعالهم بطريقة الرمز ؛ ثم هل للرواية المسرحية أن تُدخل عنصراً روحانياً بين عناصرها ؟ هل لها أن تقبل بين عناصرها أرباباً وأشباحاً وجِنِّيات وساحرات ؟ الجواب بالإيجاب على شرط أن تعامل — كالطير والحيوان — معاملة الآدميين خُلُقاً وسلوكاً ؛ ومع ذلك فالذوق المسرحى الحديث ينفر من أمثال هذه الخوارق ولا يستسيغها . وكم يعانى المخرج الحديث فى روايات شيكسبير ، حين يخرج له الشبح فى « هاملت » أو فى « ماكبث » . ولقد كانت هذه الأشباح — فيما يظهر — أيسر تناولا فى عصر شيكسبير ، بل فى عصر اليونان الأقدمين ، ولنا إلى ذلك عودة .

الفعل الانسانى — إذاً — هو مجال الرواية المسرحية ، لكنه الفعل

الإنسانى مُمثَّلا وظاهراً فى سلوك مرئىٍّ مشهود . ونقول ذلك لأنك قد تجد من المسرحيات ما يقل فيه الفعل الجسدىّ المنظور قلة تلفت النظر ، ويكثر فيها الكلام ؛ ولو أن كثرة الكلام فى المسرحية وقلة العمل ، لا تخرجها عن حدودها الطبيعية ، لأن الكلام ضرب من الفعل الإنسانى على كل حال . لكن حصر الفعل البدنى فى دائرة ضيقة يعرض فن الرواية لخطر عظيم ، وهو أن يُفقدها قوة كامنة فى أحد عناصرها ، وبذلك يضيع التوازن واستغلال العناصر إلى أقصى حد مستطاع ، فلا تتوفر فيها شروط الجودة والكمال . وكم من مسرحية قضى عليها بالإفلاس والفشل لكثرة القول فيها وقلة العمل ؛ وفى رواية « شو » : « الإنسان والإنسان الأعلى » منظر لا فعل فيـــه ولا حركة ، فيوشك المخرجون جميعاً أن يسقطوه حين يهيئون الرواية للتمثيل ؛ ومع ذلك فالمسرحية الحديثة أميل من سابقتها إلى الحدّ من الفعل الجسدىّ فوق المسرح ، وذلك بحكم الرغبة — التى أخذت تشيع — فى أن تنحصر مناظر الرواية فى أمكنة مسقوفة ، أعنى أن تمثل الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الدور ، وتهمل منها ما يقتضى السهول الطلقة والعراء المكشوف ؛ وفى هذا بالطبع تحديد شديد لمـــا يمكن تمثيله ، فلا معارك ولا جماهير محتشدة ولا حقول ولا غابات إلى آخر هذه الأشياء التى لا تقع بين الجدران . ولنا كذلك إلى هذا الموضوع عودة .

كمال الرواية المسرحية — كما رأينا — فى تمثيلها للفعل الإنسانى ، وذلك راجع قبل كل شىء إلى وجود الممثل — وهو إنسان — بين عناصرها التى تكون خامتها ؛ لكن الممثل لا يقف وحده فرداً قائماً بذاته ، إنما تحيط به جماعة من الناس هو عضو من أعضائها ، فماذا تستفيده المسرحية من هذا العنصر الجديد ؟ أتراه يضيف إلى قوتها المعبرة قوة جديدة ؟ وازن فى ذلك بين المسرحية والقصيدة الغنائية ؛ فالشاعر الغنائى إذا ما انطلق يتغنى بشعره فهو إنما يحصر غناءه فى نفسه ويسمو بوجوده الذاتى حتى يبلغ أوجاً يطلق فيه نفسه من قيودها لتخرج كل مكنونها ؛ فهو يضيع نفسه فى عالم خيالى لا يقيم فى وجهه الحوائل والحواجز ، عالم يخلقه بخياله يسود فيه سيادة مطلقة ، فيستطيع أن يقول فى نفسه ما يشاء ، عالم من خلاء لا يسكنه سواه ، فلا اهتمام إلا بشخصه ، وليس لشىء غير شخصه وزن ولا قيمة ، وإن كان لشىء قيمة ووزن فلأنه يتصل بشخصه ويكتسب وجوده من وجوده . أما فى الرواية المسرحية فالممثل يعبر عن نفسه فى عالم مأهول ، فتراه فى هذا العالم يفعل فيكون لفعله رد فعل فى سواه ، أو يفعل سواه فيكون لفعلهم رد فعل فيه ؛ هو فى عالم أرضى يتفاعل فيه مع غيره ، يؤثر فى الناس ويتأثر بهم ؛ وإذاً فالرواية المسرحية الكاملة هى التى تضع شبكة الأفعال وردود الأفعال فى صـــورة طبيعية تتفق مع جماعة إنسانية ؛ الرواية الجيدة لا تمثل الفعل الإنسانى فى خلاء بل تمثله فى مجتمع ،

ولا تمثله على المريخ بل فوق هذا الكوكب الأرضى وفى هـــذه الحياة الدنيا ؛ الرواية الجيدة تمثل الفعل الإنسانى من جانبه الاجتماعى لا من جانبه الفردى كما تفعل القصيدة الغنائية ؛ هى تصور لنا الأفراد وحدات من مجتمع ، لا أفراداً استقلوا بوجودهم .

هذه الصفة الاجتماعية التى تكون جزءاً أساسياً من طبيعة الرواية المسرحية ، هى التى تفسر لنا كثيراً من الظواهر الغريبة فى تاريخ المسرحية الحديثة ؛ فكيف حدث — مثلا — للمسرحية الحديثة ألا تكتفى بتخصيص شطر عظيم من مجالها واهتمامها للنشاط الاجتماعى ، وأن تغالى فتجعل من نفسها ميداناً للبحث الاجتماعى وعرض نظريات الاجتماع ؟ لماذا نجد بين روايات العصر الحديث عدداً ضخماً لا يدور إلا حول محور واحد ، هو شرح مشكلة اجتماعية أو علاج لمرض اجتماعى ؟ انظر إلى « شو » و « جُولز ورْذِى » و « باركر » من أدباء المسرحية فى العصر الحديث ، تجدهم قد دفعوا أدبهم المسرحى فى الاتجاه الاجتماعى إلى نهايته ، فأصبحت الرواية المسرحية تفوق كل ضروب الفن الأخرى فى تصوير وجهة النظر الاجتماعية وتمثيلها ؛ أتظنها مصادفة عرضية عابرة أن يُنتجَ أحسنَ الروايات المسرحية من « إبْسِن » إلى يومنا هذا ، رجالٌ يعتنقون الاشتراكية مذهباً اجتماعياً ؟ ثم كيف تعلل خلو الأدب الإنجليزى من الإنتاج المسرحى فترة طالت فامتدت من عهد « شِرِدانْ » و « جُولْدسمِثْ » فى منتصف القرن

الثامن عشر ، بحيث لم تستيقظ من رقادها إلا فى ختام القرن التاسع عشر ؟ لن نقول إنه عصر ضعف فيه الأدب وعزّ فيه الأدباء الفحول ، فحسبه خصوبة وغزارة أن يكون بين رجاله « وردزورث » و « كولردج » و « شلى » و « كيتس » و « تِنِسن » » « وبراوننج » : لبثت الرواية المسرحية خامدة فى الأدب الإنجليزى ما يزيد على قرن كامل ، حتى أيقظها كاتب مسرحى من النرويج هو « إبسن » » ؛ أفلا تكون هناك علاقة بين النزعة الفردية القوية التى تملكت النفوس طوال تلك السنين ، وبين موات الأدب المسرحى ؟ أليس لنا أن نقول إنه لا رجاء فى أدب مسرحى قوى إلا إذا شاع فى الناس شعور اجتماعى يحسُّ معه الفرد أنه لا يتحرك فى خلاء ، إنما يحيا فى عالم مأهول يؤثر فيه ويتأثر به ؟ لقد أنشأ « بَيرُن » فى فترة الجدب المسرحى كثيراً من الروايات ، لكنها فشلت جميعاً ، لأنه لم يستطع أن يجاوز حدود نفسه إلى سواه ؛ وكذلك كتب « براوننج » الروايات ، ولكنها فشلت أيضاً لأنها لا توضح أثر أشخاصها بعضهم فى بعض ؛ عنى « براوننج » فى مسرحياته بالفرد ، حتى لقد أطلق عليها « مسرحيات وجدانية » فجاءت أبعد ما تكون المسرحيات عن كمالها الفنى باعتبار نوعها لا باعتبار شعرها :

الرواية المسرحية — إذاً — محتوم عليها بحكم طبيعتها أن تمثل فعلاً

إنسانياً ، فعلا من شأنه أن يقع من الرجال والنساء فى هذه الحياة ، لكنها تنظر إلى الفعل يأتيه الفرد من حيث علاقته بالأفعال يأتيها سائر الأفراد ؛ أو بعبارة أخرى تنظر إلى الأفعال وردودها ، تنظر إلى الفعل من جانب اجتماعى ؛ وقد يكون بين الفعل ورد الفعل صنوف من الروابط والعلاقات لا تقع تحت الحصر والتحديد ، ولكنا نستطيع أن نجمع العلائق التى تصل فردين أو جماعتين ، تحت نوعين رئيسيين ، فهى إما علاقة ود أو نفور ، وللرواية المسرحية أن تختار ما شاءت من النوعين ، لكنها توشك ألا تختار منهما إلا نوعا واحداً ، هو ذلك الذى فيه عداوة ونفور ؛ ذلك لأن الرواية تمثَّل ليشهدها نظَّارة فى مسرح ، وهذه الحقيقة قد مالت بالأدب المسرحى — كما رأينا — نحو الحوادث المثيرة والأفعال التى تبعث الدهشة فى النفوس ، ولا شك أن العداوة بين الناس أبعث على الدهشة من التغنى بأناشيد السلام . إن العين تجذبها المعركة تنشب بين رجلين أكثر مما يستوقفها الرجلان يتصافحان فى ود وصفاء ؛ إلا إن كانت المصافحة مقدمة للقتال ، أو ممهدة لصداقة بعد قتال ! ومن ثمَّ كان موضوع المسرحية المفضَّل المختار أفعال الفرد التى تصطدم مع أفعال الآخرين ؛ وكل حبْكة مسرحية هى فى حقيقة الأمر مصطرع فيه تضارب وصدام ؛ وأغلظ أنواع الصراع هو بالطبع ما اشتجر فيه المتقاتلان بالأكف ضربا وصفعا ؛ وقد يتخذ الصراع صورة أعلى ، فينافس بطلُ الرواية نِدْلها منافسة تنتهى بنصره وفوزه بالجزاء ، والجزاء امرأة ، تلك هى الحبْكة

التى لاتكاد تتغير فيما يسمى « بالميلودرامة » ؛ والميلودرامة مسرحية ترمى إلى تحريك الانفعالات الشديدة فى نفوس المشاهدين ثم تنتهى بخاتمة سعيدة ؛ وقد كانت فيما مضى تتخللها الأغانى ، لكن الأغانى لم تعد شرطا لها ؛ ولما كان الصراع فيها بين البطل والنذل محور الحوادث كانت ميدانا صالحا لتمثيل الفعل الجسدى ، وبهذا اتصفت بأخص خصائص المسرحية الجيدة ، لكنها معيبة من ناحية أخرى ، وهى أنها لا تتعمق فى الحوادث والأشخاص ، فلا تمكن الفن المسرحى أن يستغل كل قوته المعبرة الكامنة فى طبيعته ؛ إذ لا تتيح للممثل أن يعرض الإنسانَ فى تعقده وتشعبه كما ينبغى له أن يُعرَض ؛ لكن الكاتب المسرحى متأثر بكثير من العوامل التى تحدد له نوع الصراع الذى يختاره موضوعا لروايته .

فمن هذه العوامل الكثيرة التى تسير الكاتب المسرحى فى فنه ، وتضطره اضطرارا أن يتخذ لنفسه طريقا معينا ، أنه يريد أن يشكّل الحوادث التى تقع خلال ساعتين تشكيلا يوحّد بينها ويكسبها قوة وشدةَ وقع فى نفوس نظارته ؛ فهو ملزم بالضرورة أن ينصرف بأكثر عنايته إلى البطل ، فيوليه اهتماما لا يظفر بمثله سائر أشخاص الرواية ؛ وبذلك يرسخ البطل فى أذهان المشاهدين أكثر من سواه ؛ ولكن لابد لهذا البطل أن يصطرع ويختصم ، وأن يكون الصراع وأن تكون الخصومة مع ندٍّ وقرين . فما ذا يصنع الكاتب وكل أشخاص الرواية

أدنى منه شأنا وأقل قوة وخطرا ؟ إذاً فليُشِرْ معركة بينه وبين جماعة ، أو قل بينه وبين طائفة اجتماعية ، أو بينه وبين تقاليد المجتمع وعقائده ؛ وقد يؤدى ذلك إلى انتقال ميدان الصراع من الدنيا الخارجية إلى العالم الباطنى ، إلى دخيلة نفسه ، فيكون موضوع الرواية صداما بين البطل ونفسه ، بين نوازعه المختلفة ودوافعه المتعارضة ، بين واجبه الوطنى وولائه لأسرته — مثلا — أو بين الحب والواجب أو بين نداء العقل ونداء القلب وهكذا ؛ فى مثل هذه الحالة نرى البطل ، وكأنما تمزقه النوازع المختلفة والدوافع المتعارضة تمزيقا محيفا ؛ ويترتب على ذلك أن يجعل الكاتب المسرحى لهذه العوامل الباطنية الماثلة قوة أعنف مما يجعل للفرد الذى يحتويها ، وتلك ناحية سنعود إليها بعد حين ، وحسبنا أن نقول إن مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع فى صميم المجال المسرحى ، وإذاً فهو فعل لا يمكن للمسرحية أن تبلغ فيه حد الكمال لأنه خارج عن طبيعتها ؛ أو قل إنه فعل لا يستغل كل عناصر الرواية المسرحية ، فهو يهمل المسرح ولا يستخرج منه كل ما يمكن أن يستخرجه من قوة تضيف إلى قوة التعبير .

الفعل الذى يمثل على المسرح هو فعل إنسان قد تضارب وتعارض مع أفعال سائر الناس ، ولكن أى صراع يناسب التمثيل المسرحى ؟ ستقول : هو الصراع الذى يقتضيه الجو الذى تقع فيه الحوادث ؛ فأى المناظر وأى الجواء يكون المسرح على أكمل مراتبه وهو يمثلها ؟

لقد رأينا أن المسرح بمثابة الميدان يلتقى عليه الممثلون فيتفاعلون ، كما يلتقى الناس فى الحياة الواقعة ؛ فهو وسط اجتماعى لا يكون فيه الفرد فرداً قائماً بذاته ؛ لكننا نعود فنقول إن الحياة الاجتماعية التى تربط الأواصر بين الفرد وغيره صنوف وأشكال ، فقد تكون « الجماعة » أسرة وقد تتدرج فى الكبر والاتساع فتكون جمعية أو قرية أو حزباً سياسياً ، أو سكان هـــذه الأرض كلها ، أو كل ما يعمر الكون من أرواح ، فهل يلائم الرواية المسرحية جماعة من هذه الجماعات دون أخرى ؟

مما ينفعنا فى الإجابة عن هـــذا السؤال أن ننظر إلى المسرح ومناظره ، فهما عامل قوى يوجه الرواية المسرحية إلى خير جماعة تختارها موضوعاً لتمثيلها ؛ فافرض أنك فى مسرح فى مدينة القاهرة تمثل عليه رواية تقع حوادثها فى غرفة الاستقبال من منزل فى لندن ، فماذا تتوقع أن ترى ؟ تتوقع أن ترى مناضد ومقاعد وما إليها مما يصح أن يكون فى غرفة الاستقبال من بيت إنجليزى ؛ وعلى الرغم من يقينك بأن هذه المناضد والمقاعد التى تشاهدها على المسرح لم تكن قط فى بيت فى لندن ، فأنت توقن كذلك أنها تماثلها وتحاكيها ، وإذاً فالمسرح يحاول أن يكون بين أشيائه وبين الأشياء التى يمثلها شبه كالذى بين الأصل وصورته ، أو بعبارة أخرى ، يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون واقعياً يصور الحقيقة كما هى . ثم تجىء

المناظر المرسومة والستائر فتزيد من هذه النزعة الواقعية . وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتلخص فى جهاده المتصل أن يقرب من تصوير الواقع جهد المستطاع ، فتراه يصطنع الوسيلة إثر الوسيلة مما يدنو به من هذه الواقعية المنشودة . وقد حقق المسرح ما ينشده من تصوير الواقع تحقيقاً بلغ أقصى مداه فى المناظر التى تمثل البيئة الاجتماعية المباشرة كالمنازل والشوارع ، وبواطن الدور والمبانى ، كتصويره لغرف البيوت أو الفنادق ، وللمكاتب والمتاجر . وقد ساعده على النجاح فى تمثيل هذه الأماكن المغلقة أنه بحكم هندسته يشبه الغرفة أو المكتب أو المتجر بجـــدرانه الثلاثة التى يقع عليها بصر الرائى .

نتج عن هذا كله ميل طبيعى فى المسرح نحو الواقعية فيما يمثله ، أضف إلى ذلك ميل المسرحية بطبيعتها أن تعالج الشئون الاجتماعية ، أعنى شئون الإنسان باعتباره عضواً فى جماعة ، وأن تكون هـذه الجماعة واقعة ملموسة كالأسرة ، أو المدينة ، أو القرية أو الطائفة التى ينتمى إليها الفرد ، وما إلى ذلك ، فتصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد وتقاليد الأسرة ، كأن تمثله وقد أفلت من والديه ليؤسس أسرة لنفسه ، أو تمثله وقد أراد أن يظفر بزوجة رجل آخر وما شابه ذلك . وكذلك تصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد وطائفته التى ينتمى إليها أو جماعته التى هو عضو فيها ، كأن تمثله يعمل حيث

تقضى التقاليد الدينية أن يقف العمل ، أو تمثله صاخباً بالحديث فى حجرة المطالعة العامة حيث القراء يريدون الصمت ، أو يلبس الجلباب حيث يجب أن يلبس غيره ، أو يخلع الطربوش فى وقت لا بد فيه أن يلبسه وهكذا ؛ هذه أمثلة قليلة من الخلاف الذى يقع بين الفرد وما يحيط به من أفراد المجتمع فى منزله أو ناديه أو فى مكان عمله . وصفوة القول أن المسرح يعمل على تمثيل الحياة كما تبدو ؛ ولاحظ أن هناك فرقاً بين الحياة كما تبدو للعين وبينها على حقيقتها ، والمسرح يهتم بها كما تتراءى وتبدو بغض النظر عن حقيقتها ، هو يأخذ الأشياء بظواهرها لا بحقائقها الكامنة وراء تلك الظواهر ، أى أنه يصور الحياة من السطح لا من الأغوار والأعماق . فهو مثلا يمثل السلوك الظاهر ولا شأن له بمبادئ الأخلاق الكامنة وراء هذا السلوك ، ويقف عند تقاليد المجتمع وأوضاعه ولا يأبه بمشكلات الكون الكبرى . وبعبارة أخرى فإن المسرحية ملزمة — بحكم استخدامها للمسرح وأدواته — أن تتجه اتجاهاً واقعياً ، وأن هذه الواقعية لتزداد شيئاً فشيئاً كلما سارت المسرحية فى طريق التطور ، وكلما ازدادت فى تطورها وواقعيتها تبع ذلك ازدياد فى ميلها إلى الملاهى دون المآسى ، فالسير فى طريق الواقعية يوازيه حتما رجحان الملهاة على المأساة ، وذلك ما وقع فعلا فى تاريخ الرواية المسرحية ؛ فالكثرة العظمى مما يخرجه أدباؤنا اليوم من المسرحيات ملاه ، وارجع

ببصرك إلى بدء الرواية المسرحية فى تاريخ الآداب الأوربية ، تجد للمأساة الرجحان ، ثم تعادلتا أيام النهضة الأوربية ثم أخذت الملهاة تطغى على زميلتها وتسود . ومن الخطل أن نعلل هذه الظاهرة بأننا اليوم أقل جداً وأكثر هزلا من أسلافنا ، والتعليل الصحيح إنما يلتمس فى طبيعة المسرحية ذاتها . فهذا التحول نتيجة لا مندوحة عنها لما طرأ على عناصر المسرحية من تغير ، وبخاصة صناعة المسرح نفسه وإعداده بأدواته .

وتتضح العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفنا الفروق بين الملهاة والمأساة ؛ فقد رأينا فيما سلف أن الرواية المسرحية تمثل صراعاً ، والصراع إما أن ينتهى بالنصر أو بالفشل (لأن التعادل الذى لا هو إلى النصر ولا هو إلى الفشل ليس نهاية لموضوع الخلاف ، بل هو تسويف وإرجاء لصراع آخر) . فأما المسرحية التى تنتهى بفوز البطل — والفوز عادة ظفر بزواج امرأة يحبها — فملهاة ، وأما التى تنتهى بفشله — والفشل عادة يقتضى موته — فمأساة . على أن العبرة ليست بالنهاية وحدها ، وإلا لكانت المأساة والملهاة كلتاهما سواء فى سائر الأجزاء حتى الفصل الذى يسبق الأخير ؛ فإن كان الفصل الأخير فوزاً للبطل كانت ملهاة ، وإن كان فيه قضاؤه كانت مأساة . فالخاتمة فى الحقيقة نتيجة لازمة للفصول السابقة كلها ، وفيها العقاب أو الثواب الذى يترتب على سلوك البطل فى مجرى الرواية كلها . ولو

أراد المسرحيّ لبطل الرواية أن يموت فى نهايتها فحتمٌ عليه أن يرتب الحوادث ترتيباً محكماً بحيث يجىء الموت نتيجة طبيعية لا تثير العجب والاستنكار .

ماذا يحدث إذ نقصد إلى المسرح لنشاهد فيه مأساة ؟ إننا ندفع أجراً لقاء « متعة » نرقبها من رؤية منظر فيه الأسى وفيه الموت ! ترُى أيكون ذلك منا حمقاً لا يبرره العقل السليم ؟ لننظر إلى الأمر عن كثب ، نحن ندفع أجر الدخول ، ونستوى فى مقاعدنا ، ويرفع الستار ويقدم لنا المسرحيّ بطلَ الرواية رجلا ليس لنا به صلة كائنة ما كانت ، لكن المسرحيّ سرعان ما يستميلنا بفنه ، فلا تكاد تمضى الرواية فى حوادثها قليلا حتى يكون البطل قد تسلل إلى قلوبنا واحتل من نفوسنا مكانة كأننا معه على ودٍّ قديم ، ثم تمضى الرواية ونزداد بالبطل إعجاباً ، حتى إذا ما بلغ حبنا له وإعجابنا به أقصى الحدود ، أخذ المسرحيّ نفسُه يتسلل وراء البطل خِفية ثم يضربه الضربة التى تقضى عليه ويكون فى ذلك الختام . فكيف نحتمل مثل هذه الفجيعة تقع على مرأى منا فوق المسرح ! لماذا لا يحدث للنظارة وقد أوذيت فى شعورها أن تنهض من فورها ثائرة تصبّ لعناتها على المسرحى الذى لم يعرف قلبه الرحمة وظن أن النظارة فى مثل فظاظته وغلظة قلبه ؟ أم ترى المؤلف المسرحى يفترض أننا بغرائزنا نستمتع بموت من أحببناه وأعجبنا به ؟ ولو لم يكن ذلك لما اقتضانا أجراً ولما دفعناه ؛ اللهم إن

كان هذا شأن المأساة فما أغنانا عن رؤية الفجيعة لقاء مال ندفعه !
لكن المأساة ليس هذا شأنها ، وما أصاب رجالُ النقد الذين زعموا أن المأساة والملهاة متشابهتان كل التشابه فى مجرى الحوادث ولا تختلفان إلا فى الختام ، فقد زعموا أن ما يصلح ملهاة قد يصلح مأساة لو تغيرت الخاتمة وحدها ؛ لكننا لا نذهب معهم فيما ذهبوا إليه ، ونحتّم أن يجىء موت البطل فى المأساة نتيجة طبيعية لمجرى الحوادث حتى لا نصدم النظارة فى شعورهم ، يجب أن يشعر هؤلاء النظارة أن موت بطلهم الذى ظفر منهم بالحب والإعجاب لم يكن عنه محيص ، لأنه — كما يرون — جزاءٌ وفاقٌ لما قدمت يداه ، وليس هو بالعقاب الظالم المفاجئ الذى لا تبرره المقدمات ؛ فمنذ بداية الرواية يضع المؤلف المسرحى عنصراً أو مجموعة عناصر ، ثم يدعها تفعل فعلها وتسير سيرها المنطقى الصارم المحكم الدقيق ، فإذا بها تنتهى إلى ختامها الطبيعى وهو موت البطل . تلك هى المأساة الجيدة عندنا ، وخير مقياس تحكم به على جودة المأساة أن ترى هل تحقق عند مشاهديها الشعورَ بأن موت البطل محتوم بحكم الحوادث ، فإن فعلت جادت وإلا فاحكم عليها بالضعف والفشل ؛ لو شعرتَ لحظة واحدة وأنت تشاهد مأساة أنك تود لو نهضت من كرسيّك لتنقذ البطل من موقفه فاعلم أن المأساة ضعيفة فاشلة . فمثلا قد يصيح مشاهد إذ يرى روميو قد همَّ بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة حبيبته چوليت ، أقول قد يصيح مشاهد

فى مكانه محذراً روميو ألاّ يُتمّ فعلته لأن چوليت فى حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هــذه الصيحة نقداً سليما نوجهه إلى رواية شيكسپير « روميو وچوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحسّ من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه ، بل شعر أنه موت ظالم وقع فى غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية . إننا نعترف أن « روميو وچوليت» مترعة بألوان السحر الفنى الذى لا يستطيعه إلا شاعر فى عظمة شيكسپير ونبوغه ، لكنها من حيث هى مأساة فيها ضعف لا شك فيه ، مصدره هذا الشعور الذى أشرنا إليه . وهذا الشعور إنما نشأ عن ضعف فى منطق الحوادث ، أدى إلى نتيجة لا تلزم حتما عن هذه المقدمات . الموت فى ختام هذه الرواية ليس وليد الحوادث نفسها . إنما هو ضربة من القدر شاءتها المصادفة . وربما شاءت سواها . وقد أدرك ذلك شيكسپير — وهو الفنان العبقرى — فأدخل فى فنه عنصر « القدر » ليسعفه بموت البطل حيث لا تسعفه حوادث الرواية نفسها . لكننا اليوم إذ نشاهد رواية لشيكسپير فيها إصبع القدر لا نعترف بهذا العامل الدخيل على أنه جزء من طبائع الأشياء ، لأنه فى رأينا اليوم اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التى تقع لغـــير سبب ظاهر . وفى رواية « روميو وچوليت » يلجأ شيكسپير إلى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجىء على النظارة ، وهى إصلاح ذات البين بين الأسرتين

المتخاصمتين — الأسرة التى منها روميو والأسرة التى منها جوليت — لعل هذا الوئام بين أسرتى الشهيدين يشفع له عند نظارته . لكنه فى الحق عوَض ضئيل إذا قيس إلى الفاجعة الأليمة .

يُشترط لخاتمة المأساة أن تكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء ، حتى يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من سببية مطردة لا تتخلف فإن وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع المسبّبات فى أثرها ؛ لا يجوز أن يجىء موت البطل فى النهاية بفعل المصادفة التى لا تجد مبرراتها فى فصول الرواية ، بل يجب أن تصعد الحوادث بعقول النظارة خطوة فخطوة حتى تبلغ بهـا ذروة مرتكزة على الماضى كله ؛ هناك مآسٍ يموت أبطالها بفعل حوادث عارضة أو عوامل مؤقتة فلا شك فى أن هذه المآسى معيبة لم يكمل فنها ، إذ أعوزها شعور المشاهد بأن القوانين التى تتحكم فى حوادثها هى نفسها القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله ؛ فقد يموت البطل مثلا فى حادثة تصدمه فيها سيارة فتقضى عليه ، ومثل هذه الحادثة مما يقع فى الحياة ويستدر العطف والإشفاق ، ومع ذلك فلا يجوز للمؤلف المسرحى أن يختارها نهاية لبطله ، لأنها تُشْعر بعامل المصادفة الذى لا ينساق مع قوانين الكون ؛ اللهم إلا إن كان المشاهد ممن يعتقدون أن اصطدام السيارة نتيجة ترتبت على ألوف الحوادث قبلها ، فمنذ الساعة الأولى التى رُصِفَت فيها الطريق ، ومنذ الطرقة الأولى فى صناعة

السيارة ، ومنذ اليوم الأول فى حياة البطل ، ودقائق الحادثات تجرى على صورة معينة من شأنها أن تؤدى فى لحظة معينة إلى أن تصدم السيارة البطل فى هذا المكان ؛ تقول إنه بغير هذه العقيدة — وهى بعيدة عن معظم المشاهدين — لن يسعك إلا أن ترى فى موت الرجل تحت عجلات السيارة خروجاً على المألوف وشذوذاً فى القانون . ونتيجة لا تلزم عن طبائع الأشياء ، وإذاً فمأساة كهذه ضعيفة فى فنها .

تلك هى المشكلة فى كثير من المآسى الحديثة التى تؤثر فى الأعم الأغلب أن تختار موضوعها ما بين الفرد وموقفه الاقتصادى من تعارض وصراع . وخير مثل يساق لذلك روايات « جُولْزوِرْذى » ؛ فلو جعلتْ تحس وأنت تشاهد الرواية أن النظم الاقتصادية والقضائية القائمة التى يصارعها البطل فتصرعه فى النهاية — لو جعلت تحس أن هذه النظم رغم ما يبدو أنها مؤقتة عرضية قد تتغير وتتبدل ، ضاربة بجذورها فى طبائع الأشياء الثابتة الدائمة — كانت المأساة جيدة لا غبار عليها ولا عيب فيها ؛ لكنك لا تحس هـذا الإحساس فى المآسى الحديثة ؛ بل إن المؤلف المسرحى نفسه يعرض عليك فى رواياته هذه النظم الفاسدة التى تصرع الأفراد ، ليستحثك على إصلاحها وتغييرها ، وما دمت قد شعرت أن الأسباب التى انتهت بمصرع البطل عرضية عابرة لا تَمُتُّ إلى نظام الكون المطرد وقوانينه الدائمة

الصارمة التي لا تتخلف ، كانت المأساة معيبة في فنها ؛ نعم قد تستدر منك العطف والإشفاق ، لكنها مع ذلك يعوزها « العنصر الكوني » أي يعوزها العنصر الذي يوحي إلى المشاهد أنه يرى قطعة تأتلف مع نواميس الكون ، ليس بينها وبينه نبوٌّ ولا نشاز ؛ ولسنا نريد بهذا أن نزعم أن ظروفاً معينة ، أو موضوعاً معيناً ، يستعصي على الفنان فلا يمكنه من معالجته على نحو يجعله « كونياً » كما ينبغي له أن يكون إذا قُصِدَ به إلى الكمال الفني ، وفي هذا قدرة الفنان ونبوغه . إنما أردنا أن نوضح قاعدة للحكم على المأساة بجودة الفن أو ضعفه ؛ فليس أصحاب المآسي الحديثة من الفنانين المجيدين ، تطبيقاً لهذه القاعدة ؛ هم يعالجون المشكلات الاجتماعية حقاً ، يشخصون الداء ويصفون الدواء ، فينتفع بهم نظام المجتمع ، فإن استحقوا على مجهودهم الجزاء فإنما هو الجزاء الذي نقدمه لمن ينفعنا في أخلاقنا وبنائنا الاجتماعي ، وليس هو بالجزاء الذي يستحقه الفنان القدير في فنه ؛ ونعود فنقرر الفكرة من جديد ترسيخاً لها في الأذهان ، وهي أن مآسي « إبسن » ومن لفّ لفّه من رجال الرواية المسرحية في عصرنا الحديث ، وهم جميعاً يعالجون في مسرحياتهم مشكلات اجتماعية ويبينون أن للنظم القائمة كثيراً من الضحايا لاضطرابها وفسادها ، مآسي « إبسن » ومن لفّ لفّه قد تعد جيدة لو اعتبرت البيئة الاجتماعية بنظامها الراهن جزءاً من نظام الكون ليس لنا برده قِبَلٌ ،

أو بعبارة أخرى لو كنتَ قدَريًّا ، يؤمن بأن كل أوضاع الحياة من فعل القضاء الذى لا رادّ له ، عندئذ تشاهد المأساة وتشهد البطل صريعا أمام هذه النظم الاجتماعية ، فتدرك أنه هزم أمام قوة تشتمل الكون كله . فتكون المأساة جيدة سليمة ؛ أما إذا نظرت إلى النظم الاجتماعية نظرتك إلى الأشياء العرضية السطحية العابرة التى كان يمكن اجتنابها ، والتى لايزال فى وسعنا أن نصلح فيها كما نريد ، فليست المآسى الحديثة من جودة الفن فى شىء .

وليس لختام الملهاة كل هذا الخطر الذى عزوناه إلى ختام المأساة ، لأن الملهاة لا تخلُصُ إلى نهاية يكون الأمر فيها موتا أو حياة ؛ وكذلك تقل فى نظرنا أهمية العوامل والقوى التى تتفاعل فى مجرى الرواية وتؤدى إلى الخاتمة ، تقل فى الملهاة عنها فى المأساة ؛ الحوادث فى الملهاة أقل شأنا وأخف وزنا منها فى المأساة ، فلو صورت لنفسك بطل المأساة وقد وقف أمام محكمة القدر تطوح به هنا وهناك جريا على قوانين الكون الثابتة ، فلك أن تتصور بطل الملهاة رجلا تفصل فى أمره جماعة النادى لتقبله عضوا بين أعضائها أو لا تقبله ؛ فالملهاة تختار الحوادث السطحية التافهة الخفيفة وتترك للمأساة الحوادث العميقة الجادّة ذات الخطر البعيد ؛ الملهاة تنظر فى الرجل هل تخول له عاداته وصفاته أن يكون عضوا فى نادٍ أو لا يكون ، والمأساة تنظر فى الرجل هل يُقضى عليه بالموت لما قدمت يداه أو لا يقضى ؛ فمن

شأن الملهاة أن تعالج من الأشخاص عاداتهم التى قد تتفق أحياناً مع أوضاع المجتمع وقد تتعارض أحياناً ، ولكنها على كل حال لا تصم الشرف ولا تمس صميم الأخلاق ؛ من شأنها أن تصور من الأشخاص جوانبهم التى تجعلهم مصادر شغب فى المجتمع ، لكنها لم تبلغ من العمق والجد حداً يجعلهم بين المجرمين الآثمين ؛ فإن كان بين بطل الملهاة وبين المجتمع الذى يحيط به صراع وتضارب فمن أجل هذه التوافه ؛ فهو يثرثر والناس يريدون الهدوء والصمت ، وهو يشمخ بأنفه والناس يريدون التواضع ؛ ففى مثل هـــذا التعارض بين الصفات السطحية الخارجية للشخص وبين نظم المجتمع العرضية المتغيرة العابرة، يكون موضوع الملهاة . العالم الذى تتحرك فيه الملهاة تسيّره التقاليد ؛ وأما العـالم الذى تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التى لا تتخلف ؛ فليس هناك قانون كونى صارم يحتم أن ننطق حرف القاف فى مثل « قلم » ألفاً أو جيما ، لكن إن تواضع القوم على نطقه ألِفاً وجاء رجل ينطقه بالجيم ، كان فى ذلك تعارض بين عاداته وبين الجماعة التى هو عضو فيها ، وفى مثل هذا التعارض تكون ملهاة ، ومثل هذا الخارج على أوضاع الجماعة يكون بطل الملهاة ، وعاقبة خروجه أن يعاقبه الناس بالضحك والسخرية ؛ وأغلظ أنواع الملاهى هو ما يختار بطلَه رجلا لا يأتى الأشياء إلا معكوسة مغلوطة مقلوبة . وعندئذ يكون بطل الملهاة مُهرِّجاً لا أكثر ولا أقل ؛ فيدخل هذا المهرج المسرح

سائراً على يديه ورجلاه إلى أعلى ؛ ويضع السترة حيث تواضع الناس أن يضعوا السراويل ؛ ويقول ألفاظا تعنى عكس ما يريد وهكذا ؛ وتتدرج الملهاة صاعدة من هذا التهريج الصبيانى الغليظ إلى ألوان من الانحراف دقيقة لطيفة ؛ لكن أساس الملهاة واحد فى كلتا الحالتين . ولئن كان المسرح وأدواته يحاول أن يمثل الواقع كما يبدو للعين فهو فى هذه المحاولة أنجح فى تمثيل الملهاة منه فى تمثيل المأساة ؛ ما دامت الملهاة تتحرك على سطح الحياة الظاهر . والمأساة تغوص إلى الأعماق . إنه أيسر على المسرح بغير شك أن يمثل ثياب الرجل من أن يمثل قلبه الدفين ، وأن يمثل عاداته الظاهرة من أن يوضح مبادئه الكامنة فى نفسه ، وسلوكه البادى من أن يمثل أساسها الخلقى الراسخ . والملهاة أقرب من المأساة إلى المجتمع الذى يمسنا من قريب ، هى أقرب إلى حياتنا فى الدار والنادى ومكان العمل . ولما كان أيسر على المسرح وأدواته أن يمثل هذه البيئة القريبة تمثيلاً واقعياً صادقاً ، أيسر عليه أن يمثل غرفة فى الدار أو بهوا فى النادى أو حجرة فى مكان العمل . كانت كل العوامل المسرحية مؤدية إلى نجاح الملهاة أكثر مما تؤدى إلى نجاح المأساة . ومن ثمّ كان تطور الملهاة وتطور المسرح يسيران جنباً إلى جنب كما أسلفنا لك القول ، ومن ثمّ كان التوفيق الذى أصابه أدباء المسرح فى ملاهيهم فى عصرنا هذا ، فنستطيع أن نضع ملاهى « برنارد شو » فى طليعة ما عرفته آداب العالم من الأدب المسرحى حتى اليوم .

ولا أحب لك أن تفهم من هذا الذى عرضته أمامك من خصائص الملهاة والمأساة ، أن الملهاة الخفة موضوعها تخلو حتماً من الجدّ العميق ؛ فامتيازها ومجال نبوغها أنها تصور الأشياء من ظواهرها ، ولا تتعمق فيما يكمن وراء هذه الظواهر البادية من مبادئ عميقة ؛ امتياز الملهاة ومجال نبوغها أنها تصور من الأشياء جانبها المادى ؛ والصعابُ التى تقيمها فى وجه بطلها أدخلُ فى شئون الحياة العارضة منها فى أصولها الحيوية الجوهرية . والمبادئ التى يخرج عليها بطل الملهاة هى التقاليد السائدة فى جماعة — ضاقت حدودها أو اتسعت — وليست هى النظم الأبدية الثابتة فى الخير والشر والصواب والخطأ ؛ لكن الملهاة تستطيع أن توسع من أفقها بحيث تمثل النظام الاجتماعى الذى يظلل الإنسان بصفة عامة . ولا يقتصر على قوم أو طائفة ، وتستطيع أن تجعل التقاليد التى يخرج عليها البطل مما يؤمن به الجنس البشرى كافة ضرورةً لا مندوحة عن رعايتها وصيانتها لتسير الحياة الإنسانية سيرها فى أمن وسلام . فالبطل فى الملاهى الخفيفة يستمد بطولته هذه من خروجه على تقاليد طائفة أو فريق محدود من الناس ، والبطل فى الملاهى الرفيعة بطل لأنه يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله . ويتحدى ما تمليه الإدارك الفطرى السليم . وأسمى الملاهى ما مجّد هذا الإدراك الفطرى السليم الذى يهدى — أو يجب أن يهدى — الإنسان فى سلوكه وتصرفه . فمن أخطأه هذا الإدراك الفطرى ، فثار

على ما يوحى به ، وتحدى ما يمليه يُعَدّ ثائراً على المجتمع متحدياً له . لأنه لا يعترف بالشروط والقيود التى لا بد من رعايتها إن أريد للإنسان حياة آمنة فوق هـــذه الأرض . والملهاة بما تصوره لنا من شروط الحياة الواجبة المفروضة . إنما تقصد إلى غاية عملية خالصة . تريد أن تبصِّرنا كيف ينبغى أن نحيا حياة مستقيمة لا تعارض فيها ولا تضارب ، وتريد أن تمدح الخصال التى تعين على مثل هذه الحياة ، وأن تقدح فى الخصال التى تعرقل سيرها وتعوق مجراها ؛ غاية الملهاة أن تفصّل ما يصلح للعيش من صفات ، تاركة لزميلتها المأساة أن تبين ما هو حقيق بالتضحية والموت فى سبيله من تلك الخصائص والصـــفات ، الملهاة تأخذ الأمور كما هى . ولا تبحث عما يمكن لها أن تكون عليه ، ولا ما ينبغى أن تصير إليه . تأخذ العالم كما يبدو للعين ، لا كما هو فى حقيقته الخافية . وروح الملهاة وصميمها أنها تجعل من الإدراك الفطرى السليم فيصلا يفرق بين الطيب والخبيث . فالبداهة عند الملهاة هى الحَكَمُ الأول والأخير ؛ فما رأيت بالبداهة الفطرية أنه صحيح فهو صحيح . وليس بك حاجة إلى تعمق الأمور إلى جذورها وأصـــولها . وحُكْمُ البداهة عند الملهاة هو مفتاح السعادة والنجاح فى هذه الحياة الدنيا التى نحياها ، فى هذه الحياة الدنيا التى جُعلتْ للناس جميعاً . ولم تخلق لفريق من الناس دون فريق . والتى نرى الحياة فيها مشكلة عملية تحتاج إلى حلول عملية . لا إلى فروض

نظرية ، حتى يتاح للفرد أن يعيش بين الناس فى غير تضارب مع تقاليدهم وقوانينهم ومصالحهم ، وفى غير تعارض مع ما للطبيعة من شروط وفروض . الملهاة من شأنها أن تفصِّل للناس أسلوب العيش الهانئ السعيد . وليس من شأنها أن تعِدّ الإنسان للخلود بعد الموت . مهمتها السعادة هنا لا هناك . ومجالها الحياة الدنيا لا الحياة الآخـــرة .

تلك إذاً غاية الملهاة ؛ فامتيازها ومجال نبوغها أن توضح ضرورة الإدراك الفطرى السليم ، ضرورة الاحتكام إلى البداهة التى لا عوج فيها ولا التواء ، كى نعيش فى هذه الحياة الدنيا خير عيش مستطاع . وعلامة الملهاة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق بها بين السوىّ والملتوى ، بين المألوف والشاذ ؛ علامتها هى إرهافها لحواسنا إرهافاً يُشعرها بما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وبين ما يستوجبه الإدراك الفطرى والبداهة السليمة ؛ علامتها أنها تصور العالم وقد ساده النظام بفضل ما فيه من تناسق بين الأجزاء . وتناسق الأجزاء فى صميمه وجوهره إن هو إلا حب الإنسان للإنسان . وتسامح سخىّ كريم يصدر عن روح الفكاهة ؛ علامتها أنها تنظر إلى الدنيا كما هى ، تحتملها ، لا تضجر بها ولا تضيق ؛ تلك هى الغاية التى تلتمس إليها الملهاة الجيدة مختلف الوسائل والسبل . فقد تسلك إليها سبيل إظهار الفعل المنحرف بوضعه فى محيط يبرز انحرافه واعوجاجه .

وفى هذا التباين الواضح بين الشىء وما يحيط به ما يستثير الضحك ، كأن تلبس عبداً أسود قبعة من الحرير الأبيض ، أو أن تجعل الماجن المأفون يقف موقف الواعظ الهادى . فهذا تناقض تلمحه العين . وقد تسلك إليها سبلا أخرى فى بيان التناقض والتباين . إذ توضح التناقض بين الفكرة والفكرة ، لا بين الشىء المنظور والشىء المنظور . وفى التناقض الذى يلمحه العقل ولا تراه العين فطنة بارعة ، ومن ثمّ كان الحوار الفكه من أفعل أدوات الملهاة ، لأنه مجال خصيب للمؤلف المسرحىّ أن يعرض فيه الفكرة ثم لاينفكّ يقرنها إلى أضـــدادها وأشباهها مقارنة تبين على الفور أوجه الضعف والركاكة فيها . فكم فكرة لنا رسخت فى أذهاننا بحكم العرف القوى . ولم نتبين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب مثل « وايلْد » أو « شو » فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشباهها . فظهرت لنا فيها أشياء لم تدُر بخلدنا من قبل . وبهذا اهتز أساسها ، وترنح بناؤها ، وقد كان متيناً مكيناً .

ولنعد الآن بحديثنا إلى المأساة ؛ تمثل المأساة فعل الفرد وهو فى صراع مع بيئته . وليست غايتها عملية كالملهاة . إنما هى مطلقة مجردة تبحث عن القوى النظرية والقوانين العامة التى تسيِّر حوادث الحياة ؛ ومن ثمّ رأيت مآسى كل عصر خير مرآة تعكس لك عقائد ذلك العصر فيما يتعلق بالقوى التى تتحكم فى مصاير البشر . ولكل عصر

فى ذلك عقائد ؛ فالمأساة بهذا المعنى تنطوى على فلسفة عصرها ، لأنها تمثل الفعل الذى يشفّ عن القوة العليا المدبرة للكون المسيطرة على ما فيه ، فى رأى ذلك العصر ؛ وعلى الرغم من ذلك فليس مؤلف المأساة فيلسوفاً يحلل بعقله الكون وقواه ، ليستخرج القوة العليا الكامنة وراء ظواهر الوجود ، إنما هو رجل ذو خيال خصيب يدرك عناصر تلك القوة بقوة خياله ؛ وليس لكاتب المأساة عن إدراك هذه القوة المتسلطة المسيطرة محيص ، لأن مأساته لا بد لها أن تقرر مصير بطلها بالموت والحياة ، فمن ذا يصرّف مثل هذا القضاء الخطير غير قوة يعتقد العصر وأهله أن لها الأمر فى آجال الرجال ؟ وعظمة منشئ المأساة تنحصر فى قدرته على إيهام النظارة بفعل تلك القوة الخفية الجبارة ، إيهاماً لا يدع لهم مجالا للشك بأنها هى صاحبة الحول والطول والنفوذ والسلطان ؛ فالمأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضها بعضاً ، وينتهى بها البطل إلى قضائه المحتوم ، فواجب الأديب أن يَحْبُكَ هذه المراحل حبكاً محكماً ، بحيث يُبدى لنظارته فى جلاء لا يقبل الشك أن البطل سائر فى طريقه ذاك مسيّراً بتلك القوة العليا لا يلوى ولا ينحرف ؛ وما تلك القوة العليا بالطبع إلا ما تتعلق به عقيدة العصر ؛ فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان هى المصرفة للبشر ؛ فكان على كتّاب المآسى عند اليونان مثل : « اسخيلوس » و « سوفوكلز » ، أن يؤلفوا مسرحياتهم على نحو يجعل الأمور كلها من فعل « ربة

الانتقام » . ولم يصغّروا من شأنها فى أعين الناس فيرمزوا لها بشخص يظهر على المسرح أمام الأبصار . إنما جعلوها يداً خفية ، تبدى آثارها للناس ولا تبدو ؛ وبهذا لم يزلّوا فى خطأ زلّ فيه رجال المأساة فى العصور الوسطى ، إذ جعل هؤلاء قواهم العليا مثل « الخير » و « الشر » و «الضمير » و « التوبة » إلى آخر هذه المعانى المجردة التى شخصوها وجسدوها واعتبروها مصرفة للأمور ، ثم جعلوها تبدو على المسرح مرموزاً لها بأشخاص الممثلين ، فكان ذلك بغير شك تخفيفاً من خطرها وتهوينا من شأنها . خذ مأساة « أُوِيْدِ يَس » عند اليونان . فقد تزوج « أُويدِپِس » من أمه على غير علم منه ؛ لكن الجريمة تُرتكب جهلا لاتجد مغفرة عند « ربة الانتقام » ولا بد أن يكفّر الآثم عن إثمه . لأن قوة سماوية عليا قد أوذيت بفعله ، فلا مناص من التكفير ليزول ذاك الأذى . لقد كان « أُوِيْدِ پس » أداة جاءت إلى الأرباب بالسوء ، فلا بد أن تردّ الأرباب عن نفسها السوء فى شخص « أويدپس » . وهكذا ترى أطراف القصة فى محيط يعلو على المحيط الإنسانى الخالص . ولا تقف عند القوانين الموضعية المؤقتة . بل تعدوها إلى قوانين الكون بأسره : فقوانين الكون العليا هى التى أوذيت بفعل الآثم ، وقوانين الكون العليا هى التى ترد الإيذاء وتقيم الأمور فى نصابها الصحيح . وليست هى قوانين الدولة أو قوانين المدنية أو تقاليد الأسرة أو النادى أو الحزب الذى ينتمى

إليه البطل . ليست هذه القوانين الموضعية المؤقتة هى التى تتصرف فى الأمر ؛ فمجال الفعل فى المأساة اليونانية هو الكون الروحانى الأعلى ، لا العالم الأرضى الذى نعيش فيه .

لكن كيف يمكن للمسرح أن يمثل هذا المجال الروحانى ؟ كيف له أن يمثل مكاناً لا تحدّه الحدود الموضعية ، وزماناً لا تقيده مقاييس الزمان ؟ لقد رأينا أن كفاية المسرح وامتيازه إنما يظهران فى تمثيله للواقع زماناً ومكاناً ، وهــذه الواقعية هى التى جعلته فى عصرنا أداة قوية فى إخراج الملاهى التى هى أقرب من المآسى إلى الحياة الواقعة . المسرح الحديث يخلع على الفعل شبهاً بالحياة الصحيحة الواقعة ، لأنه يحيط الفعل بمكان وزمان يشبهان ما فى الدنيا الواقعة من مكان وزمان . أفيكون المسرح الحديث الذى يصلح للملهاة أدنى قوة وأضعف أداة للمأساة من المسرح أيام اليونان وأيام شيكسپير ، وإلا فكيف كان هؤلاء وأولئك يمثلون على مسارحهم ما فى رواياتهم من عناصر هى أسمى من حياة البشر ؟

إن ما جعل المسرح عند اليونان وفى عصر شيكسپير أصلح أداة من المسرح الحديث لتمثيل المأساة — كما كانت تفهم المأساة عندئذ — هو أنهم لم يعدوا المسرح بحيث يمثل المنظر تمثيلاً واقعيًّا صحيحاً ، إنما كانوا يكتفون فيه بالرمز ، فلم يكن عند اليونان مناظر مرسومة يعلقونها على جدران المسرح لتدل على مكان الفعل وزمانه ، إنما كانوا

يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، فلم يكن يعنيهم أن يمثلوا مكاناً معيناً وزماناً معيناً . وكفاهم أن يقولوا إن الحوادث حدثت فى مكان ما وفى زمان ما بغير تحديد ؛ كانوا يكتفون فوق المسرح بحاجز يقام فى طرفه الخلفى ليكون رمزاً للمكان ، ولم يأبهوا فى مآسيهم بتحديد الزمن تحديداً يتفق مع الواقع ؛ فليس ما يمنع مثلاً أن نسمع أن أجاممنون بسفنه فى عرض البحر ، ثم نراه بعد لحظة فى داره مع زوجته . وحسبهم أن هذه الحادثة وتلك وسائر الحوادث وقعت فى زمان ، وليس بذى خطر أن يصور المسرح أوضاع الزمان وأقسامه كما هى فى الدنيا الواقعة ؛ وزاد من هذه النزعة نحو التجريد عند اليونان ، أن ممثليهم كانوا يلبسون أقنعة تخفى وجوههم ، فلا يعود الممثل المقنّع شخصاً له قسماته ومميزاته ، بل يصبح صوتاً يمثل نمطاً من أنماط الإنسان ، ونموذجاً من نماذج البشر ؛ وهكذا كان الفعل يأتيه الممثل المقنّع من هؤلاء فعلا مجرداً من كل جوانبه ، فلا هو يعزى إلى فرد معين ، ولا هو بتقيد بحدود مكان معين وزمان معلوم .

أما المسرح فى عصر شيكسبير فكان أقرب إلى مسارحنا الحديثة منه إلى مسرح اليونان الأقدمين ، ولكنه شابه المسرح القديم فى اصطناعه للرموز بدل التمثيل الواقعى ، فلم يكن يصور المكان المعين الذى تقع فيه الحوادث ، إنما كان يشير إليه بالرمز الدالّ ، فشجيرة

توضع على جانب المسرح دليل على غابة . بل ربما وضعت لوحة كتب عليها وصف المكان المفروض ؛ لكن لم يكن الممثلون يقنّعون أنفسهم كأسلافهم اليونان . بل كانوا على عكس ذلك يمثلون بين النظارة أنفسهم ؛ كان الممثل عند اليونان يمثل فى مدرج فسيح يتسع لألوف المشاهدين . ولذلك لم يكن بدٌّ من أن يقف على مبعدة منهم ؛ وكذلك ترى الممثلين فى مسارحنا الحديثة يفصلهم عن الجمهور حاجز من مصابيح . أما المسرح فى عصر شيكسپير فمصطبة بارزة فى فِناء ، والمشاهدون يجلسون حول جوانبه الثلاثة ، بل يجلسون على أطراف مصطبة التمثيل نفسها . ومن هنا كان الممثلون فى عصر اليصابات أشخاصاً من لحم ودم وليسوا رموزاً مقنعة ، كانوا أفراداً لكل طابعه المميز وملامحه الخاصة التى تجعله إنساناً بين الناس ؛ وكان لهذا أثره فى قوة المأساة عندئذ . إذ أتاحت هذه الفرصة للممثل أن يعبر عن معانيه بملامح وجهه وإشارات جوارحه ؛ فنظرة من العين ، وإشارة باليد . ونبرة فى الصوت قد تزيد فى التمثيل قوة ؛ بل كان لظهور الممثل بين النظارة أثر أقوى من هذا ، إذ كان عاملا ذا شأن فى صياغة الموضوع المسرحىّ عند شيكشپير .

لم تكن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الحياة عند شكسپير « ربة الانتقام » كما كانت عند اليونان ؛ بل لم تكن قوة خارجة عن الإنسان نفسه ؛ إنما يتحكم الإنسان فى مصير نفسه ، والقوة العليا نابعة من نفسه لا مفروضة عليه من خارج ؛ فالذى ساق « هاملت » إلى

قضائه المحتوم لم تكن قوة آمرة ناهية خارجة عنه ، بل قوة داخلية فيه ؛ ساقته إلى قضائه « فرديَّتُه » أو « شخصيته » ؛ من هنا كان للشخصية الإنسانية فى مآسى شيكسپير أكبر شأن وأعظم مكان ؛ فالذى يحدد مسلك الفعل من أوله إلى آخره ويقرر له مراحله التى يجتازها هو شخصية الإنسان نفسه الذى يقوم بذلك الفعل . فالشخصية — إذاً — هى القوة الدافعة ، ولن تجد سبيلا إلى فهم مسرحية عند شيكسپير إلا إذا ألممت بعناصر شخصية البطل إلماماً تاما ، لأنها المفتاح الذى يلقى الضوء على سلوكه وتصرفه . وكثيراً ما ترى شيكسپير يحشر المناظر المسرحية لا ليواصل بها القصة لمجرد أنها فعل متصل ، بل ليتيح فرصة أخرى يدخل بها إلى صميم شخصية البطل ، إذ كلما تعددت المواقف كثرت النواحى التى ندرس منها نفسية البطل وحقيقة خلقه ؛ ولا أمل فى فهم الحوادث نفسها فهماً صحيحاً إلا إذا وُفِّقْتَ إلى هذه الدراسة ، إذ بغيرها تظل مفردات الحوادث حلقات مفككة لا تجد من عامل الشخصية فى البطل ما يربطها فى سلسلة واحدة .

وقد وجد شيكسپير من نظام المسرح فى عصره ما عاونه على بناء المسرحية على هذا الأساس ، إذ كان الممثلون فى طليعة العناصر المكونة للمسرح والرواية المسرحية ، هم العامل الأول الهام ، وعلى براعتهم تتوقف قوة التعبير المسرحى للرواية ، فتمكن المؤلف بذلك أن يجعل الأفراد الذين يتفاعلون فى الرواية أفراداً لهم شخصياتهم ولكلٍّ طابعه

المميز ، لا مجرد أشباح ورموز . لأنه كلما كان الممثل ذا شخصية حية متميزة أمكن أن يقوم بدور فيه هذه الخصائص الفردية المتميزة ؛ كان الممثلون إذ ذاك عاملا يساعد على تمثيل الواقع ، لأنهم يمثلون أفراداً ممن تصادفهم فى الحياة بين أهلك وجيرتك ؛ لكن البطانة المسرحية من أدوات ومناظر مرسومة وما إلى ذلك لم تكن تساعد حينئذ على هذه الواقعية كما تساعد عليها اليوم . لم يكن يدل المسرح بما عليه من أدوات ورسوم على مكان الحادثة وزمانها ؛ وإذا فقد كان الممثلون طلقاء من حدود الزمان والمكان ، كأنما هم أفراد قوامهم الدوافع الأبدية الكونية الخالدة . ومعنى ذلك أن سلوكهم الخارجى لم يكن يُنظر إليه نظرة جغرافية تاريخية تربطه بمكان معلوم وزمان معلوم من بيئتهم التى يعيشون فيها ، بل كان يُنظر إليه باعتباره صادراً عن عالم روحى كامن فى أنفسهم .

وصفوة القول أن المسرح الحديث يصور العالم المحسوس الذى يحيط بنا ويبرز جوانب الحياة الظاهرة البادية ، دون صميمها الخفىّ المستور . والحياة الظاهرة المحسوسة العملية كما تبدو أمام أعيننا هى خير مجال للملهاة بصفة خاصة . أما المأساة — فعلى نقيض زميلتها — من شأنها أن تتغلغل إلى ما وراء هذه القشور الظاهرة التى تغلّف الحياة لتضرب فى الصميم الكامن خلف ستارها . لهذا كله كان المسرح الحديث أصلح لتمثيل الملاهى منه لتمثيل المآسى ، ومن ثمّ كان تطور الرواية المسرحية نحو الملهاة .

ونختم الحديث بكلمة موجزة عن اللغة التى تكتب بها الرواية المسرحية : ظلت المسرحيات مآسيها وملاهيها على السواء تكتب شعراً حتى القرن السادس عشر ، وعندئذ بدأ النثر يأخذ مكانته رويداً رويداً ، حتى أصبحت له الغلبة على الشـــعر فى الملهاة . وبقى الشعر سائداً فى المأساة وحدها ، ولكن حركة التطور لم تقف عند حد ، فأخذ النثر يتسلل إلى المأساة أيضاً ، حتى أصبحنا اليوم ومعظم المآسى تكتب نثراً ؛ وتلك نتيجة طبيعية لسير المسرح نحو الواقعية ، فتمثيل الواقع من شأنه أن يضع النثر مكان الشعر لأنه لغة الحياة الواقعة ، غير أننا نلاحظ أن النثر أصلح للملهاة منـــه للمأساة ، وذلك لسبب ظاهر ، فالملهاة — كما أسلفنا لك القول — تعالج ظروف الحياة القائمة كما نعيشها ونلمسها . وأما المأساة فتضرب وراء الظواهر لتصل إلى الأعماق ، المأساة تريد القوانين الكونية الشاملة الأبدية الخالدة ، ولا يعنيها فى كثير أو قليل قوانين هذه الطائفة من الناس أو تلك . وإذاً فالنثر فى الملهاة يساعد على واقعيتها ، والشعر فى المأساة يساعد الخيال على تحطيم الحدود المادية التى يوهم بها المسرحُ وأوضاعُه لكى يطير بأجنحته إلى المجال الكونى المطلق . لكن شعر المأساة يعجز عن تحطيم حدود المسرح المادية ، إذ كانت هذه الحدود مقيِّدة شديدة التقييد لا يستطيع الخيال أن يتخلص من أثقالها ؛ فقد كان المسرح عند شيكسبير — مثلا — لا يحمل ما يدل على الزمان والمكان دلالة قوية ، ولهذا كان شـــعر

المأساة قمينا أن يطير بالخيال وراء تلك القيود الخفيفة . أما فى المسرح الحديث فيكاد يستحيل على مأساة مهما سمت بشعرها أن تتخلص مما يزدحم به المسرح من مناضد ومقاعد وطنافس وستائر ومناظر تقيد الخيال بمكان معين وزمان معين تقييداً لا خلاص من أغلاله . فمن الغفلة — إذاً — أن يقف الممثلون وسط هذه الأشياء التى تنم عن الحياة المادية ثم يتكلمون شعراً ! فلا بد أن يكون حديثهم شبيهاً بملابسهم ومقاعدهم ومناضدهم وسائر متاعهم ، حتى تتم خديعة الحواس عند النظارة ، ويعيشوا فى جو واقعى مسرحاً وحديثاً ووقائع . ولعلك الآن تدرك العسر الشديد الذى يلاقيه المخرجون فى إخراج روايات شيكسبير على المسارح الحديثة .

لقد حدثناك فيما سلف عن نوعين من الرواية المسرحية : المأساة والملهاة ، وبقيت أنواع أخرى لن نجد المجال لبسطها ؛ فهناك المسرحية التى تجمع بين المأساة والملهاة ، ثم هنالك الرواية التاريخية . فما مجالها ؟ إن كانت الملهاة تصور لنا مجتمعاً بشرياً خالصاً كما نشاهده ونمارسه ، وتضع الفرد على محك الإدراك الفطرى والبديهة السليمة ، لترى هل يتصرف بما يتفق مع أوضاع المجتمع القائم أو يشذ وينحرف فيكون مثيراً للضحك . ثم إن كانت هذه المأساة تصور لنا القوانين الكونية العليا التى تتحكم فى أقدار البشر وتضع الفرد على محك الأبدية المطلقة لترى إن كان متفقاً مع روح الكون بأسره ، فهل يكون للمسرحية

التاريخية مجالها الخاص كذلك ؟ هل تضع الفرد على محك ثالث لتسبر فيه جانباً ثالثاً ؟ قد يكون ذلك ، قد تكون المسرحية التاريخية معياراً للإنسان — لا باعتباره حيواناً اجتماعياً كما تفعل الملهاة ، ولا باعتباره طامحاً إلى الخلود كما تفعل المأساة — ولكن باعتباره أداة سياسية فى المجتمع ، أعنى باعتباره خادماً ساهراً على مصلحة الجماعة التى يعيش فيها ؛ ولعل البطل فى المسرحية التاريخية أن يكون فرداً تمّحى الفردية فيه أمام عنصره السياسى الذى يمت إلى الجماعة بصفة عامة .

القـــاهرة
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر
١٩٥٩